

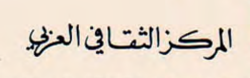
ياسين النصير

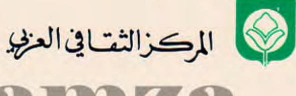
المساحة المختفية

قراءات في الحكاية الشعبيّة









المركز الثقافي العربي

ياسين النصير
المساحة المختفية
المركز الثقافي العربي



ياسين النصير

المساحة المختفية





المركز الثقافي العربي

المساحة المختفية

قراءات في الحكاية الشعبيّة

* **المساحة المختفية** (قراءات في الحكاية الشعبية)

* تأليف: **ياسين النصير**

* الطبعة الأولى، 1995

* الناشر: **المركز الثقافي العربي**

العنوان:

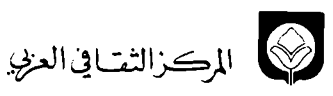
□ **الدار البيضاء/** • 42 الشارع الملكي (الأحباس) • فاكس /305726/ • هاتف/ 303339 - 307651/.
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ **بيروت/** الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
• ص.ب/ 113-5158/ • هاتف/ 352826 - 343701/ • فاكس/00961-1-343701/.

المساحة المختفية

قراءات في الحكاية الشعبيّة

ياسين النصير



الفصل الأوّل

دراسات في البنية الفنية للحكاية

قدم الأستاذ كاظم سعد الدين في كتابه «الحكاية الشعبية العراقية ـ دراسة ونصوص» تصوراً واضحاً للمسارات الفنية التي سارت بها الحكاية الشعبية العراقية. وفي فصل «موتيفات عراقية في الحكاية الشعبية» أحصى الباحث ما ورد منها في حكايتنا الشعبية بأربعة وعشرين موتيفاً. ولسنا هنا بصدد الإضافة أو الحذف من هذه الموتيفات، بقدر ما يمكننا القول أن معظم هذه الموتيفات يتصل بمضمون الحكاية أكثر مما يتصل ببنائها الفني. وللباحث المذكور حقه، فهو معني بالأساس ببحث الجذور الفكرية في الثقافة الشعبية وما الموتيفات التي أحصاها إلا اجتهادات قد نتفق معها أو لا نتفق، لكنها في مجملها تدل على مسعى نقدي رصين لم يسبق أن احتذاه أحد.

وفي الثقافة النقدية عموماً يوجد العديد من المدارس والمناهج التي درست الحكاية، لعل منهج فلاديمير بروب، ووظائفه الإحدى والثلاثين التي أحصاها في الحكاية الشعبية الروسية واحد من أكثر المناهج تأثيراً في الدراسات العربية الحديثة.

إلا أن ما يؤخذ على منهجية فلاديمير بروب أنها

تنتمي إلى الشكل، فهو أحد مؤسسي الشكلانية الروسية التي انتشرت في أوائل القرن العشرين في الاتحاد السوفياتي وامتد تأثيرها إلى أوروبا عن طريق حلقة براغ، وباتساع هذا النمط من المنهجية، اختفى المضمون تحت العناصر الأكثر بروزاً على سطح الحكاية، وأعني بها الوظائف التي حددها بروب وما توصل إليه دارسون لاحقون من أن تلك الوظائف تنطبق بدرجة أو بأخرى على العديد من حكايات العالم. وعندنا في الثقافة العربية تعد الدكتورة نبيلة إبراهيم رائدة في هذا المجال فقد طبقت بحذر شديد منهجية بروب على عدد من الحكايات الشعبية العربية فوفقت إلى حد كبير.

إلا أن الجانب الآخر من منهجية بروب، وأعني به المضمون، لم يترجم كلياً عندنا. وفي إشارات مقتضبة لبعض الدارسين العرب يرد فيها أن فلاديمير بروب قد درس سايكولوجية الراوي والخلق، وما إذا كانت هناك عقبات تقف حائلاً لإطلاق الخلق الحر أو المقيد. كما ناقش بروب العديد من الأفكار الاجتماعية الخاصة ببنية الحكاية، خاصة عامل البيئة التي تؤثر سلباً أو إيجاباً في نقل الحكايات وتطورها. إضافة إلى إشاراته إلى التمثل أو الاستيعاب بين الشعوب، وإلى تنوع الأحداث وتفسير مهمة الراوي من حكاية إلى أخرى.

وعموماً فنحن في أواخر القرن العشرين، في عصر

تداخلت فيه ثقافات عديدة وعلوم مختلفة، وأخذ مبدأ التأثر والتأثير يتسع مداه، لعل ما أضافه ليفي شتراوس في تفسيره للأسطورة يجعلنا نؤكد أن هناك وحدة بنية كونية تشمل العقل الإنساني والحاجات المستمدة حضارياً، يقول شتراوس: «حين ننظر إلى جميع المنجزات الفكرية للإنسان بقدر ما دونت عبر العالم كله، نجد أن القاسم المشترك بينها هو دائماً إدخال نظام من نمط ما، وإذا كان هذا يمثل حاجة أساسية للنظام في العقل الإنساني، وما دام العقل الإنساني، بعد كل حساب ليس سوى جزء من الكون، فإن الحاجة ربما كانت موجودة لأن ثمة نظاماً ما في الكون ولأن الكون ليس ـ في حال من الفوضى ـ».

وحكايتنا الشعبية، القديمة منها والحديثة جزء من حكايات العالم، وهي بالضرورة أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها العقل الإنساني عبر التاريخ وصيرها إلى أداة لفهم العالم. وسر بقائها وديمومتها ليس إلا جانباً من حاجتنا المستمرة لها، ولذلك فهي كغيرها تخضع لتفسيرات عديدة، وتصلح لها معظم المناهج النقدية، ويستطيع الدارس أن يطبق أيّ من المناهج شريطة أن لا ينسى نوعية الحاجات الإنسانية التي وظفت الحكاية الشعبية عندنا لها.

في محاولتنا هذه لدراسة البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، لا نحاول تطبيق أيّاً من المناهج المتداولة، بقدر ما

نحاول استخلاص السمات الاجتماعية لحكايتنا في ضوء المنهجية الاجتماعية التي تجعل من الحكاية عاكسة وحاملة لمراحل تطور المجتمعات. فالحكاية مهما كان نوعها تصور المصير الجماعي للناس حتى ولو كان بطلها مفرداً ولغتها محلية ضيقة، وأهدافها فردية. إن الأدب القصصي الميثولوجي منه وغير الميثولوجي، هو ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية «فهي ليست ابنة الدين أو الطقوس التي يمارسها السحرة أو الكهان والعرافون، بل هي ثمرة من ثمرات العقل الإنساني العامل، فكانت حاملة للخبرة الإنسانية عبر التاريخ كما يشير إلى ذلك معظم الدارسين.

ومجتمعنا كأي مجتمع إنساني آخر، عرف الزراعة والصيد والتجارة وبناء القرى والمدن، عرف المشاعية وسيطرة القبيلة والأسرة، عرف الإنتاج القبلي المشاعي، والإنتاج القائم على مبدأ توزع الأفراد، عرف صراع الأبناء والآباء، الكبار والصغار، عرف الزواج الأحادي والزواج المتعدد، والمصاهرة بين الأسر والقبائل... إلخ. وعموماً فهو شعب حيّ ومتطور، وما حكاياته إلا إحدى الممارسات الثقافية لنقل خبرة الأجيال العاملة.

وقارىء حكايات هذا المجلد يجدها تجمع بين سيطرة الأسرة ببنائها الهرمي وبين نشوء النظام الإقطاعي - الممثل بالسلطان أو الملك أو الأمير، فما كان من

الحكايات إلا أن حملت ظاهرة الصدام بين رغبات أبناء الأسرة أو رغبات ممثلي الإقطاعيات والأنظمة، وكان الإطار الاجتماعي لهذا الصدام العارم هو البحث عن ممالك جديدة أو المصاهرة بين أبناء الملوك، أو المفارقات التي تحدث نتيجة السحر والغيلان والأقدار فتوقع بين حبيبين أو طرفي صراع. وضمناً نشأ البطل الفرد الحامل لسمات اجتماعية وفي الوقت نفسه ممثلاً لطابع الإنتاج الثقافي ـ الاجتماعي الممثل بحمله لخصائص تجمع بين السلطة والشعيرة البطولية، بين الشجاعة ومعرفة الأسرار، بين المغامرة واكتشاف المجهول، ولذلك نجد حكاياتنا الشعبية تحمل في طياتها معاناة بشرية حقيقية أو خيالية وعقبات تفرضها قوى سحرية ممثلة بالغيلان والعفاريت والسحر الأسود، مضافاً إليها قوى طبيعية مانعة كالجبال والعواصف والبحار وما يرافق ذلك من مخاطر البحث. ولذلك فهي حكاية جامعة لمراحل متعددة، وحاملة لشعيرات الحكاية الخرافية والشعبية وفروعها، الحكاية السحرية وحكاية الشطار وحكاية الحيوان. وعموماً فإن بنية الحكاية الشعبية العراقية تتسع لكل الموتيفات دون أن تنحاز كلياً إلا في القليل منها لواحدة من الأنواع المتعينة نقدياً. كحكاية «طالب رحمة الله» ابن الملك الذي تربّى في حضرة ملك آخر. ولما انتهت المدة المقررة قرر الرحيل إلى أهله

فاشترط الملك عليه أن يطلب منه شيئاً، فطلب رحمة الله، مما دفع الملك لأن يدبر حيلة لاغتياله، لكن الأمور جرت حسب ما يرغبه رحمة الله، أي أن القدر مهد له السبيل لأن يجتاز الصعوبات. وفي ختام الحكاية يتزوج بابنة الملك نفسه. في هذه الحكاية تضافرت جهود عدة أنماط من الحكايات: رغبات بطل مفرد، وصعوبات الأقدار، ومساعدة الجن والعفاريت ثم المصاهرة الملكية... وفي حكاية «الثاني عشر» الابن الأخير لملك، الذي يصبح منقذاً لابنة ملك آخر، كانت الأقدار قد عينت ملامحه لأخوة الابنة فلما رأوه وجدوا فيه المنقذ، يبدأ الثاني عشر بالبحث عن الأميرة فيجدها في قصر ملك الغيلان فيقتل الرس ثم يتقدم فيجد الأميرة التي ما أن رأته حتى وجدت فيه صورة لبشر يختلف عمّا ألفته خلال حياتها مع الغيلان فتخبره أنها زوجة ملك الغيلان، وما عليه لكي يخلصها إلا أن يقتل الدودات الثلاث، والدودات موجودات في قرن غزال أجرب.. وبالفعل يستطيع الثاني عشر جلب الديدان ثم قتلها أمامه وبذلك يخلص الأميرة ويعود بها إلى أهلها الذين زوجوه بها.

المصاهرة لا تتم في مثل هذه الحكايات إلاّ بين أبناء الملوك، وبذلك يحقق النظام الملكي ـ الإقطاعي ديمومته ووجوده... والبطولة الفردية لا تكون إلا في رجل ينتمي إلى أسرة أو قبيلة ولم يحدث أن يكون البطل من

عامة الناس إلا في مرحلة متأخرة، ومع ذلك فبطل من هذا النوع كان هو الآخر يمتلك خصائص لا توجد في سواه، كقصة «الشواك» مثلاً، الذي اغتنى بفعل معرفة أسرار الغيلان فاستولى على قصرهم وأموالهم، ولكنهم ما أن عرفوا بأمره حتى دبروا له حيلة، ومع ذلك لم تنجح فقد قتلهم عبده وخلصه من أشرارهم.. البطل الفقير، الصالح، المتعبد لم يظهر إلا في فترات متأخرة، وبطولة كهذه ليست إلاّ التعبير عن طموحات قطاع واسع من الناس لم يكن يوماً يملك شيئاً. ومع ذلك لم تصفُ الحكاية من الغيلان والكلمات السحر والأرض الصعبة فالحكاية الشعبية يتسع بيتها في مراحل معينة ليشمل كل الحالات المتباينة.

حينما نأتي على الخصائص الفنية العامة التي احتوتها الحكاية الشعبية العراقية نجدها لا تختلف كثيراً عن خصائص الحكايات الشعبية في العالم، إلا أنها تمتلك مميزات ثقافية أتت نتيجة تأثُّرها بالحكايات القديمة لألف ليلة وليلة والأشعار العربية في زمن الجاهلية، وغيرها من حصاد الفكر والثقافة، فطبعتها بطابع محلّي تحمل في أحشائها إمكانية استضافة الثقافة المتميزة ومن ثم تمثلها أو استيعابها.

ولعل الملاحظة الأساس التي تكون المدخل، هي أن معظم الحكايات حملت روح المبالغة، والمبالغة سمة شعبية تفرضها طبيعة القاص نفسه، فالمخيلة الشعبية بما تمتلكه من

تراث ملموس في البطولة والمغامرة والشجاعة والإيثار أسبغت على الصفات البشرية سمات الخرافة والسحر، فدفعت البطل لأن يحقق في مغامراته المثل الأعلى لعامة الناس، وهكذا نجد السحر والخرافة وكل الموروث الميثولوجي بما فيه الملاحم والبطولات تلعب دوراً فعالاً في رسم ملامح المبالغة، وصيغها الشعبية، ومفرداتها الحياتية التي وحدها من يمكننا التدليل عليها بالموتيفات المتعارف عليها الآن. فالشكل الفني للحكاية احتوى كل هذه العناصر مما جعل القاص يلغي الفواصل بين قوى الإنسان الذاتية وقوى الطبيعة. فوظف الواحدة للأخرى، وسخّر الصعاب منها لتلبية قصة حب أو طلب غريب. وعموماً كما يقال «الموضوع هو طريقة السرد» أي أن مضمون الحكاية في مثل هذا النوع هو بناؤها الفني، هو الطريقة التي تسرد أمامنا بتفاصيل أحداثها. هو ذلك الشد المتوتر بين فعل الحاكي والسامع. فالصيغة الجمالية لهذا اللون من السرد تكمن في درجة تقبلنا نحن لمجريات وحركة الموضوع، وبمعنى أهم فالمبالغة جزء من الموضوع بل المحرك الأساس لتفاصيل طريقة السرد.

وقد تكون المبالغة محفزة لاستنهاض بطل مظلوم، أو عادي وقد امتلك خصائص بطولية، كالكرم والشجاعة والنبل والذكاء. فهو بطل شعبي من العامة يمثل بيت الحكاية كما لو كان لا بديل له، كالشوّاك، أو الحطّاب،

أو الفقير العاشق، أو إهمال المالك للأسرار، أو المسافر الذي قادته الصدفة لموقع ما، أو الطفل الذي سيصبح ملكاً، أو الكادح الذي لا معين له... فالمبالغة في إضفاء صفات خاصة على مثل هؤلاء تنقلهم من وضع ما إلى وضع آخر، كالشواك الفقير الذي أصبح غنياً بعد أن عرف السر الذي يفتح الغيلان به أبواب قصرهم، أو الطفل في قصة «النصيب» الذي أنقذته الغزالة ومن ثم امتلاكه للشجاعة والحكمة لأن يصبح ملكاً.

والمبالغة سمة شعبية تلائم الحكي عن الفقراء والملوك معاً، وهي خصيصة من خصائص الأسلوب، خاصة ذلك الذي يجسّد موضوعاً يجمع بين السحر والخرافة والوقائع الشعبية. وفي عموم الفهم العام لمثل هذه القصص فإنها تلقى إقبالاً من قبل السامعين، لأن المبالغة تصورالغرائب وقد اجتمعت معاً.

ومن الخصائص الأخرى للحكاية الشعبية العراقية أنها قليلة الأحلام، فالحلم يكاد يكون معدوماً إلا ما ندر، ويعود السبب في ذلك إلى شحوب المخيلة وإرساء الحكايات على شيء من الوقائع المباشرة، وربما يعود السبب إلى أن الحلم لم يدخل بيت الحكاية لعدم مشروعيته كأداة فنية في عرف القاص الشعبي الذي يؤمن أن الأحلام هي انتقال الروح إلى عوالم أخرى تاركة الجسد ميتاً.

إلا أن حلم اليقظة هو المسيطر على معظم الحكايات، وما نعنيه حلم اليقظة هنا طموحات البطل في تحقيق أمنياته، كالانتقال من الفقر إلى الغنى، ومن الكوخ إلى القصر، ومن الظلم إلى الحرية، ومن العدم إلى الوجود، وتكاد الحكايات كلها تتحرك في مثل هذا الحلم الذي يشكل في أبعاده طموحات القاص والمستمع في فترة محددة.

وتتحرك معظم الحكايات بين شكلين من الأشياء، هناك الأشياء القبيحة، والأشياء الجميلة، وتربط القبح بالواقع الأساس قبل التغيير في حين تربط الجمال بالواقع بعد التغيير، كالشواك عندما انتقل من الكوخ إلى القصر، أو الثاني عشر عندما انتقل من موت الأب إلى البحث عن الأميرة المسروقة. وعموماً فقطبي الأشياء يمثلان جزءاً من تركيبة القاص نفسه، أي البنية التي تجسد الأفعال المتناقضة ولعلنا ندرك أن وجود الأشياء القبيحة والأشياء الجميلة، هو جزء من المخيلة الشعبية التي تسند المجهول إلى النعمة والخير والأقدار الصالحة، في حين لا يكون واقعها المعاش إلاّ شيئاً عادياً مستهلكاً ومرفوضاً.

ويجري تجسيد الأشياء بشيء من المبالغة، إذ غالباً ما تقترن الأشياء المعادية بالقوة والمنعة والجبروت، في حين تتحول الأشياء الأخرى إلى الجانب المضاد، فتصبح ضعيفة، واهنة، وسرعان ما يجري التحول، فالبطل يمتلك

الآن قوى سحرية أو جسدية تجعل الأشياء المعادية تحت سيطرته، ويعكس هذا الوضع القدرة الخفية التي تحتويها البطولة كصفة مطلقة تجعل من البطل في موقع التأليه الشعبي، وقد انسحبت هذه الخصيصة إلى الأدب الفصيح في العصور اللاحقة بعدما جرى اكتشاف حقيقي للواقع والاستخدام العقلي لأشيائه المألوفة.

وعموماً فالتضخيم في الأشياء يعود إلى سعة المخيلة الجغرافية للقاص. وإلى تصوير الممالك البعيدة بكل الصور الغريبة، وإلى جعل بحيرة ماء صغيرة محيطاً، وسمكة صغيرة حوتاً، وغولاً واحداً جيشاً من الغيلان، وتعكس المخيلة الجغرافية حاجة اجتماعية ترتبط أساساً بالتجارة وتوسيع الأسواق ومد خطوط السيطرة، وإلى جعل الأبطال الذين يقهرون الصعاب خلال رحلاتهم أحق من غيرهم في المغامرة والبطولة، وغالباً ما أخذت هذه الصفة الطبقات الاجتماعية الأكثر تأثيراً وسلطة ومالاً.

ومن خصائص الحكاية الشعبية أنها وقعت تحت تأثير ألف ليلة وليلة، حتى أن بعضها نص على أنها كتبت على طريقة ألف ليلة وليلة. فالليالي من القوة الأسلوبية ما جعلت الحكاية اللاحقة لها تحمل طريقتها دون أن تعتمد التركيبة الشاملة لها. فالليالي فن متصل الحلقات، متصاعد البناء، فالحكاية أ 1 تولد الحكاية ب 1 ، وكلتاهما تولدان

الحكاية حـ 1، ومن ثم يبدأ الفن بتوليد الحكاية أ 2 ثم ب 2 ثم حـ 2 وهكذا تجد السلسلة المتولدة الدائرية الحلقات تتسع لتكون بؤر قص يكون التكرار الفني هو الشائع فيها.

أما الحكاية الشعبية العراقية فقد استعارت من الليالي بنية الحكاية الواحدة، بمعنى أخص أن الحكاية الشعبية مكتفية بذاتها، قائمة فنياً على محتواها لا صلة لها بما سبقها ولم تولّد حكاية أخرى، إنها هي حكاية الإطار الأصلية وحكاية الحلقات الصغيرة داخل حكاية الإطار الكبرى.

لكنها في المقابل تكوّن لها سورات صغيرة، هي أشبه ما تكون بحوافز الدفع الذاتية للسرد، ففي كل مقطع ثمة نقلة من وإلى، من وضع سابق إلى وضع جديد، وخلال حلقات هذا النمط من القص ينمو فعل الترقب والتشويق الذي تعتمده الحكاية كجزء من أسلوبيتها المعروفة بشد السامع وجلب انتباهه، وتعتمد الحكاية الشعبية غالباً كإطار لحلقات الدفع هذه طريقة فعل عارض أو طارىء، أو فعل خارجي ما يدفع بالبطل إلى التفكير بالخلاص أو الحيلة. ففي حكاية النصيب مثلاً نجد فن القص يقوم على تغذية السرد بدفعات صغيرة تدفع الملك لابتكار أساليب جديدة للتخلص من الطفل، أولاً شراء الطفل، ثم محاولة قتله، ثم نجاته، ثم تربيته وأخيراً العثور عليه أثناء رحلة صيد، والمجيء به إلى المملكة وصولاً إلى زواجه بابنته.. فبيت

الحكاية يتغذى داخلياً بعناصر دفع قصصية تجعل السرد يستطيل ويقوى ويستوعب مجالات من المخيلة الشعبية لم تستطع استيعابها بدون عناصر الدفع الذاتية تلك.

وتنبع من هذه الطريقة حقيقة فنية أخرى، وهي أن الزمن داخل الحكاية زمنان: زمن خارجي يقاس بالنمو الفكري الذي يولده السامع خلال تعاقب الأحداث والأماكن والعقبات، وهو زمن نفسي ينمو حينما يكون السامع في حال من المقارنة بين وقائع شبه تاريخية ووقائع تسرد أمامه عن طريق الحكي غير المجسد، ومثل هذا الزمن يتسع ويضيق، يشمل حالات كثيرة أو يقتصر على حال واحدة وغالباً ما يكون خاضعاً لمواصفات الحدث الواقعي رغم إشباعه بالخيال، وكذلك لا حدود واضحة لأبعاد هذا الزمن ولا نستطيع تحديده لأنه متعدد بعدد قرّاء الحكاية وبعدد المستمعين لها.

أما الزمن الثاني، فهو الزمن الداخلي، ويترتب من خلال الحلقات الدائرية الصغيرة التي يولدها فن السرد، ثم هذا التتابع في نمو الأحداث وفي نمو الشخصيات وهو زمن لا يخضع لحكم خارجي أو مقولات فلسفية بقدر ما يتحدد بأفعال القص وما إذا كانت تتصل بالحاضر حيث نجد أن بداية الحكاية غالباً ما تكون بالماضي «كان ياما كان...» ثم يتحول الزمن داخل بنية الحكاية إلى الحاضر، وبمثل هذه

الانتقالة الزمنية يتداخل في بنائها فعلاً الماضي والحاضر دون أن تختص بواحد منهما فالحكاية ذات زمن متجدد، نابض، حي، ومستقر، ولذلك فهي دائمة الحضور، تستطيع أن تستوعب حتى الجديد في الحياة دون أن يختل بناؤها الخاص.

ويتعدى تأثير ألف ليلة وليلة الزمن وبناء الحلقات الداخلية إلى نوعية الشخصيات والأماكن والمواضع، وإلى امتزاج لغة الإنسان بلغة الحيوان، وإلى إلغاء الفواصل بين الأجناس وإلى اعتماد السحر والغيبات والأقدار وإلى اعتماد المثل والحكمة والكناية، وكلها أساليب قص تأسست عبر تراكم ثقافات أقوام عديدة مما مكنت الحكاية الشعبية الحديثة من أن تستوعب حالات اجتماعية أشمل.

من الخصائص الفنية الأخرى في حكايتنا الشعبية، هو احتواؤها على مقدمة استهلالية متنوعة، تعكس في بعض مفرداتها وضعاً تاريخياً لعل السلطان، الوالي، الأكثر حضوراً فيها.. من استهلالات الحكاية الشعبية نجد ما يلي:

- كان ياما كان وعلى الله التكلان
- يحكى أنه كان في قديم الزمان
- كان ما كان والله ينصر السلطان
- كان ما كان ولله الإذعان
- كان في قديم الزمان

• كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان
• يحكى أنه كان في الأزمان الغابرة
• قيل أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان
• كان لرجل....
• خرج الشواك حسن يوماً
• خرج الاسكندر..
• كان لصياد زوجة
• كان لملك راع يرعى له الغنم
• يحكى عن صديقتين...
... إلخ.

وملاحظة أولى على هذه البدايات للجملة الاستهلالية في الحكاية تفصح عن نقاط عدة:

1 ـ تداخل أزمنة الأفعال بين الماضي والمضارع، مما يعكس تداخل في مراحل القص ومستويات الفعل. والحكاية الشعبية في العراق وغيره لم تستخدم الحاضر بداية لها إلا ما ندر.

2 ـ ومن خلال تداخل الأفعال، يحدث تداخل في المراحل، فقد وجدنا السلطان إلى جانب الله سبحانه وتعالى، مما يعكس الحالة الاجتماعية والسياسية التي نشأت في ضوئها هذه الحكايات.

3 ـ لم تثبت الجملة الأولى من الحكاية على هيئة واحدة، فهناك زيادة ونقصان مما يعكس تعدد الرواة وتنوع الاستهلال. كما لم تشهد بداية من البدايات مما هو متعارف عليه من الابتداء بالبسملة أو الصلاة والسلام على النبي محمد كما يفعل الرواة المعاصرون.

4 ـ تعكس البداية طابع الخضوع والاستكانة من خلال الدعوة للسلطان بالبقاء وطول العمر أو من خلال التشبث بالقيم الدينية المتوارثة، مما يعكس أن فعل الحكي لا قيمة له بدون التنبه إلى أن الله أو السلطان هم الأعلون في كل حادث وحديث. ويعني كذلك أن العامة من الناس هي وحدها التي تمارس هذا اللون من الحكي.

5 ـ محاولة القاص الشعبي الإيهام بأن ما يحكيه الآن قديم جداً، أو موغل بالقدم من خلال تعبير «سالف الأوان، أو سالف العصر والأوان، أو الأزمان الغابرة... إلخ». موحياً أنه تاريخاً طويلاً وممتداً عبر الأنظمة والزمن هو الذي يتحكم بفعل القص، وان ما يروى الآن في هذه الحكاية أو تلك ليس إلا تكراراً لما حدث وتكراراً للطريقة التي حدث فيها. ويعكس مثل هذا الفهم، الطابع الفلسفي لمفهوم الحكي نفسه، من أن العالم ثابت وغير متغير، وأنه مستقر منذ الأزل، وأن ما يروى الآن كان قد حدث قبل الآن، بل وكان ممتداً في التاريخ، مما يجعل السامع معتقداً أن

التاريخ واحد، وأن القديم منه والحديث يلتقيان معاً في الحوادث، وأن الاستمرارية تعني الثبات، ثبات في شكل نظام الحكم ـ ملك أو سلطان ـ وثبات في الوعي العام من أن الأحداث لا تحدث إلاّ ضمن الحفاظ على مثل هذا النظام أو تحت ظله. وأن الأبطال السابقين ليسوا إلاّ نماذج مختارة مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وأنهم وإن كانوا بشراً لكنهم ذوو صفات فوق بشرية، ولذلك لا يمكن تكرارهم الآن، ولا يوجد مشابه لهم. إن فعلهم الأساسي هو أنهم استخلصوا للناس تجربة حدثت لمرة واحدة، كما لو كانت لا تحدث لغيرهم.

ومن الخصائص الفنية المتميزة في حكايتنا الشعبية أنها تعايش مرحلة الانقطاع الثقافية بين أسلوبية الحكاية القديمة وأسلوبية قصص الرؤيا التي كتبت في العراق في أوائل هذا القرن، فالحكاية الشعبية تحتوي على شيء من الصفة الأسلوبية وعلى محاكاة الواقع الاجتماعي المؤلم، والتعويل على الأقدار في حل معضلات الحياة اليومية، نقرأ في قصة الشواك مثلاً مثل هذا الكلام.

« ...كان في قديم الأيام شوّاك فقير الحال يواصل فجر كل يوم الترحال إلى فلاة قريبة ليجني منها شوكاً يقضي في جمعه ساعات ثم يلفه في حزمة يحملها فوق كاهله ويعود بها مسرعاً إلى مدينته ليبيعها بدوانق معدودات

حالما يتسلمها يمضي حثيثاً إلى السوق ليشتري بها دقيقاً وبعض الأدام ثم يعود بما معه إلى داره حيث تنتظر زوجه وأطفاله الصغار وهم عل أحرّ من الجمر يسكتون عصافير بطنهم بالصراخ أو بما تعلل به الأم أبناءها من سرعة عودة الوالد واحتمال حصوله على ربح وافر يوسع لهم بوساطته العيش ويكثر من شراء بعض لذائذ الطعام..».

وفي الحكايات الأخرى الكثير من هذه الأسلوبية المليئة بحس لغوي صاف، وانسيابية أسلوبية منتقاة.. بما يذكرنا بقصص الرؤيا التي كتبها عطاء أمين وسواه، تلك القصص التي تجمع بين المقامة والرؤيا والحكاية والمواعظ والأخلاق، وهي المرحلة التي مهدت لاحقاً لظهور القصص الواقعية ـ الانتقادية على يد محمود أحمد السيد وسواه.

وقد تكون هذه الأسلوبية من تأثيرات ألف ليلة وليلة، فمعظم القصص تحاكي حالات وأبطال وحوادث سبق وأن ظهرت في الليالي، فقصة حكاية الشوّاك والأبطال السبعة موجودة في الليالي من خلال القصص التي تحاكي الوسائل للدخول إلى الملك أو الأمير. وقص الرفق بالحيوان، هي الأخرى مشتقة من قصة علاء الدين والمصباح السحري، لعل هذا التشابه في طريقة السرد وفي وصف الأحداث ما يجعلنا نؤكد أن هذه الحكايات قد جرى عليها تعديل مستمر بحيث حاكت المراحل الاجتماعية والثقافية التي مرت على العراق.

وإذ نصل الآن بعد مسح الخصائص الأسلوبية والفنية للحكاية الشعبية إلى تحليل بعض الحكايات، يحدونا الأمل في أن نختط لهذه المعالجة منهجية سبق وأن عالجنا فيها بعض حكايات ألف ليلة وليلة وبعض الحكايات الشعبية اللاحقة لمرحلة ألف ليلة وليلة، فوجدنا فيها تمثلاً لبعض المناهج النقدية الحديثة مراعين فيها خصائص الحكاية الشعبية عندنا.. علماً بأن هذه المنهجية لا تفترض الكمال أو التطبيق الصارم على كل الحكايات الشعبية، وإنما وجدنا فيها رؤية منهجية واضحة للعديد، بله الكثير من الحكايات، وأوليات هذه المنهجية ما سبق وأن بيّناه في الفقرة الأولى من هذه الدراسة، أما الجانب الأكثر توضيحاً فيها فيقوم على اعتبار الحكاية الشعبية جملة واحدة، وهذه الجملة كما يقول تشوفسكي لها بنيتان: بنية سطحية وبنية عميقة، فالحكاية كذلك لها بنيتان: هما: ـ

سطح الحكاية، وعمق الحكاية. ما نعنيه بالسطح هو شكلها وما نعنيه بالعمق هو محتواها، فالحكاية وحدة بنائية واحدة، للشكل فيها مضمون خاص به هو ترتيب أجزائه وفق سياق زمني داخلي. وللمضمون فيها شكل خاص به، هو ترتيب أحداثه وتفاعلها اجتماعياً وفكرياً بعضها مع البعض الآخر. وفي ضوء المداخلة المنهجية بين مستويات الشكل الفرعية ومستويات المحتوى الفرعية تنمحي العديد من

الفوارق بين سطح الحكاية ومحتواها لدى سماعها أو قراءتها، لكنها في حقيقة الأمر تملك مستويين للقص: مستوى السطح أي الكلام والوقائع وتتابع السرد، ومستوى العمق أي الحياة الاجتماعية لمجتمع الحكاية وتنوع شخوصها والأفكار التي تحرك كيانها، ثم الهدف الفكري لها.

ولن يتضح سطح الحكاية وعمقها إلاّ من خلال التحليل، فنحن نجزم أن أية حكاية هي خلاصة فكرية لمرحلة آلت إلى الاندثار أو في طريقها إلى الانهيار، مما يصبح فعل الحكي عنها مكتملاً، وواضحاً. ولذلك نجد كل حكاية تتحرك بين قطبين اجتماعيين ومرحلتين زمنيتين: تبدأ في المرحلة التي يكون فيها مجتمع الحكاية في لحظة انهياره أو تدميره بفعل قوى كائنة فيه، وتنتهي في مرحلة العودة بالمجتمع المنهار إلى النهوض به من جديد مع تدمير القوى التي أدت إلى انهياره، فيصبح مجتمعاً جديداً وقد رمم فأعيد إلى وضع جديد.

وأطلقنا على ابتداء الحكاية، نصف حياة ـ نصف موت، أي المجتمع في لحظات جدلية الانهيار، وأحياناً يكون الموت غالباً فيه، ويستمر هذا الوضع قائماً خلال بداية الحكاية والاستهلال الذي يعرض لنا الوضع القائم وإلى حين مجيء المنقذ، وهو غالباً ما يكون من جنس الشخص المدمر أو حاملاً لهويته، أي لا ينقذ المجتمع الملكي المنهار إلاّ

ملك أو ابن لملك أو وزير.. وبظهور المنقد تتحرك القوى الصيانية في المجتمع فتنشط لتساعد المنقذ في مهمته، وهنا يجري السرد الحكائي باتجاه الحسم، وذلك أما بالسيطرة على قوى التدمير أو قتلها، وبعد ذلك يعود مجتمع الحكاية، أما إلى وضعه السابق أو أن يصبح المنقذ ملكاً فيه من خلال زواج ابنة الملك السابق.. ونطلق على المرحلة النهائية هذه: حياة كاملة ـ استمرار.. وهكذا يستمر الوضع الجديد إلى ظهور قوى مدمرة جديدة ناشئة من داخله فتظهر حكاية ثانية تعيد لنا التجربة السابقة مع الأخذ بعين الاعتبار متطلبات المرحلة الجديدة وشروطها.

وفي ضوء هذه المنهجية يمكننا أن نقرأ أية حكاية من خلال توزيع بيتها الفني إلى ثلاثة جداول، يحكي الجدول الأول عوامل الانهيار، ويحكي الجدول الثاني ظهور المنقذ والقوى المساعدة له، ويحكي الجدول الثالث، إعادة بناء كيان المملكة المنهارة أو المجتمع المدمر.. فحكاية الثاني عشر يمكننا أن نقرأها منهجياً هكذا:

الثاني عشر

نصف حياة - نصف موت	استمرار الصراع	حياة كاملة - استمرار
•مملكة مهددة بالانهيار بسبب اختفاء ابنة الملك.	•ظهور الثاني عشر، وقد انطبقت صفاته على المنقذ المنتظر	•العودة بالأميرة إلى موطن والدها
•موت والد الثاني عشر		•عودة المملكة المنهارة إلى وضعها القديم
•البحث عن منقذ تنطبق عليه أوصاف معينة يستطيع لوحده جلب الابنة المخطوفة	•سفر المنقذ إلى موطن الجريمة وعثوره على قصر الغيلان قتله الغيلان الحراس	• زواج الثاني عشر من الأميرة
	•مساعدة الابنة للثاني عشر وكشفها للطريقة التي يميت بها رئيس الغيلان	•عودة الثاني عشر إلى موطنه الأصلي بصحبة زوجته
	•قتل رئيس الغيلان وتحرير الأميرة	

النصيب

نصف حياة - نصف موت	استمرار الصراع	حياة كاملة - استمرار
•ظهور الطفل الذي سيتزوج ابنة الملك. أي تدمير المملكة بدخول دماء غير ملكية	•ظهور قوى مساعدة لإنقاذ الطفل: الموج والغزالة	
	•نمو الطفل في عالم غير عالم البشر.	•زواج الوزير بابنة الملك بعدما حرفت الطيور الرسالة
•الملك يأمر بقتل الطفل	•العثور على الطفل وقد أصبح رجلاً	
•الوزير يلقي الطفل في النهر	•جلب الرجل إلى الملك لما اكتسبه من شجاعة وعلم وإدراك	•عودة الوزير والملكة إلى مملكة الأب

	•حب بين ابنة الملك والرجل الجديد •تعينه وزيراً للمملكة •الوزير الأول يكشف سر الوزير الجديد من أنه هو الطفل الذي ألقوه في النهر •خوف الملك من انهيار مملكته مجدداً، فيأمر بقتله بعد ما يرسله إلى ولاية أخرى. •سفر الوزير وابنة الملك •ظهور قوى منقذة تنبه الوزير إلى حيلة الملك بقتله •تغيير الرسالة الموجهة والمتضمنة قتله.	•استسلام الملك للأقدار •عودة الملكية إلى وضعها السابق بدخول دماء جديدة...
نصف موت/نصف حياة	استمرار	حياة كاملة ـ استمرار

فالجداول الثلاثة ليست تلخيصاً للحكاية كما يتبادر إلى الذهن لأول مرة وإنما هي كشف للمستويات الثلاثة التي تتحرك فيها أية حكاية. وتبعاً لذلك تنشأ ثلاث قراءات لكل حكاية:

القراءة الأولى تبدأ من أعلى الجدول الأول وإلى نهايته ثم تبدأ من أعلى الجدول الثاني وهكذا إلى نهاية الحكاية، أي القراءة العادية التي نقرأ فيها أي شيء مكتوب، وهي قراءة لا تمس إلاّ سطح الحكاية.

أما القراءة الثانية، فهي القراءة المركبة، أي نقرأ فقرة من العمود الأول مع فقرة من العمود الثاني وفقرة من

العمود الثالث بطريقة أفقية.

فحكاية النصيب مثلاً تقرأ هكذا:

ظهور الطفل الذي سيتزوج ابنة الملك، أي تدمير المملكة بدخول دماء جديدة لها ـ ظهور قوى مساعدة لإنقاد الطفل: الموج والغزال ـ زواج الوزير ـ الطفل سابقاً ـ بابنة الملك بعدما حرّفت الطيور الرسالة.

ثم نكمل القراءة هكذا.

• الملك يأمر بقتل الطفل ـ العثور على الطفل وقد أصبح رجلاً ـ عودة الوزير والملكة إلى مملكة الأب..

وهكذا نعثر في القراءة الثانية أن فكرة الحكاية يمكن أن توجد في كل مفاصل الحكاية إذا ما رتبت هذه المفاصل وفق محتواها أو عمقها.

القراءة الثالثة، وهي القراءة التحليلية، وتقترب من القراءة الثانية وهدفها هو الكشف عن العوامل المحركة لمجتمع الحكاية في حالتين: حال الانهيار وحال الصيانة والعودة به كما كان سابقاً مع تجديد في بنيته. ومن خلال القراة الثالثة نستخلص جملة حقائق منها: أن أي مجتمع حي لا بد وأن يتعرض بفعل جدليته الكامنة فيه يوماً ما إلى الانهيار، فهي قراءة في البنى الفكرية والاجتماعية التي تكون الملامح العامة لكل المجتمعات.. والقراءة التحليلية هي طريقة التفسير والاجتهادات الخاصة بالمحلل، ولذلك قد تختلف

نتائج هذه القراءة من محلل إلى آخر، شأنها شأن أي إبداع آخر لا يقف عند حدود ولا تحده مفردات ثابتة لا تتغير..

وعموماً، إن مفردات القراءات الثلاث لأية حكاية قد لا تكون موجودة كلها في كل حكاية، ولكن كل حكاية يوجد فيها الكثير من هذه المفردات.

وبعد، فهذه رحلة قصيرة، مكثفة مع الخصائص الفنية لحكايتنا الشعبية، وقد حاولنا فيها إبراز الخصائص التي تتشابه بها مع الحكايات العالمية، ملمحين قدر الإمكان إلى ما اكتسبته من ثقافات المجتمع العربي والتأثيرات الأسلوبية لما سبقها من حكايات، ثم إيضاح وجهة نظرنا في قراءة أية حكاية قراءة جديدة لا تعتمد المتابعة المسطحة لمفرداتها، أي القراءة العمودية أو الأفقية وإنما القراءة التحليلية بعدما نكون قد أوضحنا القراءتين السابقتين لها لكي نصل بالحكاية إلى معناها الثقافي الكبير، وهي ليست نتاجاً «لمجتمع متخلف» بقدر ما تحتوي في بنيتها الصغيرة بنية كونية شاملة.

المصادر العامة

• نظرية الأدب. تأليف عدد من الباحثين السوفييت ترجمة الدكتور جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام الكتب المترجمة ع 1980/92

• الحكاية الشعبية العراقية ـ دراسة ونصوص. تأليف الأستاذ كاظم سعد الدين منشورات وزارة الثقافة والفنون ـ السلسلة الفولكلورية ع 1979/14.

• نحو منهج لقراءة الليالي، مجلة آفاق عربية ع 2 ت 1981/1 ياسين النصير.

• القصص الشعبي في قطر، الجزء الأول، تأليف الدكتور طالب سلمان الدويك، منشورات مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ط 1984/1.

• الحكاية الخرافية، تأليف فريدريش فون ديرلابن. ترجمة الدكتور نبيلة إبراهيم. الألف كتاب. ع 561.

• مجلة المهد. كمال أبو ديب. مقدمات لدراسة البنية والتحليل البنيوي. ع 2 ربيع 1984. السنة الأولى.

رؤية منهجية

لقراءة الحكاية الشعبية في العراق

تسعى هذه المقالة(*) إلى الإجابة عن تساؤل عام ألا وهو: ما المدى الذي يربط الحكاية الشعبية بالنقد الأدبي الحديث وهما على طرفي نقيض؟ باعتبار أن الحكاية ترتبط بالوعي الشعبي العام ويرتبط النقد الأدبي بالوعي الأكثر خصوصية بين المثقفين. وبالضرورة تتفرع عن التساؤل العام أسئلة عدة أخرى. كأن نسأل هل يمكننا فهم ودراسة الحكاية الشعبية العراقية في ضوء المناهج النقدية الحديثة والسائدة، أم أن لهذه الحكاية خصوصية مكانية وتاريخية وفلسفية ما يجعلها تخرج على أثواب المناهج؟.

وقبل البدء بالإجابة عن التساؤل العام أو التساؤل الفرعي يجدر بنا أن نعرّج على مشكلة ثانوية طالما تحاشاها الباحثون، ألا وهي العلاقة اللغوية بين الفعلين: حكى وحاكى. أي بين قصّ وشابه.

فحكى في اللغة: حكاية الخبر أي وصفه، وحكى عنه الكلام: نقله، وحكى حكاية فلاناً: شابهه. وأتى مثله.

(*) نُشرت في مجلة التراث الشعبي، العدد الفصلي الأول ـ شتاء ١٩٨٨.

وحاكى محاكاة أو محاكاته أي شابهه. (المنجد مادة حكى).

فحكى أو حاكى كلاهما تعني المشابهة.

والقصص مشابهة ومحاكاة لأفعال سابقة.

ولما كانت المحاكاة عند أرسطو «غزيرة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (...) ويجد فيها الناس لذة» فالقصص من المحاكاة وهي أيضاً طريقة لكسب المعارف وطريقة لمعرفة أحوال الناس والأحداث التاريخية، وقد عرف تاريخ اليونان الكثير من التشبيهات «في لهجة دارجة تشتمل على كثير من الأمثال» قبل أن تدخل التأليف المسرحي كما فعل ذلك سوفرون في القرن الخامس ق.م.

وفي أسلوب المحاكاة يوضح أرسطو إمكانية «أن نحاكي عن طريق القصص (اما بأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، أو يحكي المرء عن نفسه) أو نحاكي الأشخاص وهم يفعلون» ويرى أرسطو «أن لذة المحاكاة هي نوع من لذة المعرفة» والمعرفة تتسع لتشمل القصص والرواية والتصوير والدراما. المخفي منها والمعلن، المنشور وغير المنشور، الحدث التاريخي العام والحدث التاريخي الخاص، الذات البشرية المفردة، والذات البشرية الجماعية. ويقول بهذا الصدد الدكتوران مجدي وهبة وكامل المهندس في معجم المصطلحات العربية في

اللغة والأدب عن الحكاية بأنها «**لفظ عام يدل على الحكاية السرية أو التي لم تنشر بعد أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءاً على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر كما يدل على أي سرد منسوب إلى راو**». وهناك العديد من التعاريف والمفاهيم التي تربط بين قص وحاكى إلا أن ظهور الحكاية كنوع مستقل له قواعده وأصوله المتميزة، وطريقته الخاصة في البناء قد لا تلتقي إلا بالجذر مع المحاكاة الأرسطية التي عنى بها الدراما وبالذات المأساة منها. فوصف الخبر، ونقله، ومشابهته والإتيان بمثله كلها تعني محاكاة، وتعني في الوقت نفسه حكاية ما عن فعل بشري.

ويزيدنا الدكتور عبد الرحمن بدوي أيضاحاً في تفسيره المحاكاة الأرسطية بقوله: «**إن الحكاية أو الأسطورة أو المثل ـ كما تترجم عندنا في اللغة العربية ـ هي مضمون الشعر. ولهذا كانت ذات أهمية كبرى في هذا الفن، إذ بغيرها لا يصبح جميلاً**» فالحكاية عنصر بنائي ومضموني للشعر.

إن الحكاية موجودة وجوداً فعلياً في كل عمل من أعمال الأنسان سواء أكان هذا العمل شعراً أم قصة أم بناء بيت أم صنع تمثال. فالبيوت مثلاً تحوي في تطورها التاريخي حكاية نموها البنائي. فمنذ أن بدأ الإنسان يفكر بها

كحاجة، حتى يومنا هذا، حيث أصبحت فيه كفعل ملازم لوجودنا، تحمل في تراكيبها وإنشاءاتها وطرق بنائها حكاية تطورها. ومثل هذه الحكاية لا تُروى كلاماً ولا تُقال شفاها، وإنما لها مفرداتها التجسيدية الخاصة التي تختلف بنائياً عن المفردات التي يقوم عليها نَصّ أو قطعة موسيقية. **لكن النص الأدبي، كما القطعة الموسيقية، له طرائقه البنائية الخاصة التي تميزه كنوع. هذه الطرائق هي جزء من حكايته كنوع اكتمل بناءه عبر التاريخ. فنحن لا نعتبر الكلام الأداة التعبيرية الوحيدة للحكاية. فالحكاية هي الجزء المتراكم من تاريخ النوع في الأشكال.. كل فعِل حياتي يحتوي على قدر ما من حكاية، وكل فعل حياتي يمتلك طرقاً تكنيكية خاصة به لتجسيده، مفردات هذه الطرق هي مفردات الحكاية المعينة هنا. حكاية ليس بمعنى المشابهة الأرسطية ـ وإن احتوتها ـ وإنما بمعنى أنها التاريخ لتجاور وتجانس العناصر الداخلة في تركيب النص الأدبي والقطعة الموسيقية والنحت والبناء واللغة. وتبعاً لخصوصية كل نوع من هذه الأنواع فقد نجد بروزاً واضحاً لسياق التجاور والتجانس في القصة بينما لا نجد مثل هذا البروز في القطعة الموسيقية أو اللوحة الفنية.**

هذه هي الدلالة التي ننشدها في بحثنا هذا: أي احتواء كل فعل إنساني على شيء ما من حكاية. هي جزء

من بنية هذا الفعل. وقد يكون من المناسب القول أن الحكاية جزء من الخبرة العملية ـ التاريخية للناس العاملين.

ويدلنا التاريخ الثقافي للبشرية أن الحكاية دخلت ميادين شتى فأصبحت جزء من شعائر الصيد والزرع واستنطاق الأقدار والإخصاب والإنجاب. وأقامت المثيولوجيا وعلم النفس عليها صلات وثيقة بينها وبين الطقوس، بينها وبين الشعائر القبلية، بينها وبين المرض، بينها وبين العمل والسفر والتجارة ونشوء الطبقات والفلسفة والتاريخ... إلخ. وأخيراً دخلت الأدب والرواية والشعر كعنصر توظيفي لها. وفي هذه النقلة وعند حدودها يمكن تحديد سماتها التاريخية كنوع مستقل له قواعده وبناؤه، وكنوع موظف تضميني في أعمال أخرى. يرتبط نوعها المستقل بالبدائية وبأفعال الإنسان كلها، ولذلك شاعت لدى كل الشعوب وهذا ما نجده في الأساطير والخرافة والفن الشفاهي، ويرتبط نوعها الثاني، بالرواية التاريخية، وبفترة نشوء الإقطاع واتساع دور الأسرة المالكة وتنوع ممارساتها فكانت الرواية، وبخاصة في القرنين السابع عشر والثامن عشر تعتمد طرائق بنائية هي ذاتها طرائق الحكاية مع تبديل في الشخصيات والأحداث، حيث كانت الرواية إبنة الفعل الإنساني المتمركز حول بقعة أرض أو مملكة أو سلطة. وحتى مجيء رواية القرن العشرين بإنجازاتها التكنيكية

الهائلة لم تختف الحكاية وعناصرها الأساسية من أي شكل من أشكال هذه الرواية حتى لنجدها وقد بدأت تؤثر في الوعي النقدي العام، بل وتفتح لها طريقاً لتدخل مفردات النقد الحديث عن طريق الأنماط العليا والأسطورة والمثيولوجيا. وحتى النقد الواقعي الاشتراكي لم يغفل أثر الأدب الشعبي والحكاية من مفاهيمه إن لم يكن قد اعتمدها، وتعتبر المدرسة المستقبلية الأدب الشعبي والأسطوري أحد أهم عناصرها التجديدية.

الرؤية النقدية للحكاية

في ضوء هذه الدلالة. احتواء كل فعل إنساني على شيء ما من حكاية. تعددت المناهج التي درست الحكاية. ومنها حكاياتنا العربية. حتى بات من العسير على أي باحث جدير أن يجد طريقه إلى الحكاية دون أن يأخذ من هذا المنهج أو ذاك. وحكايتنا العربية ككل لم تُدرس دراسة شاملة، يظهر فيها أي منهج واضح ـ عدا إسهامة أو إسهامتين ـ وجدنا فيهما بعض ملامح المنهج المنتقى. وذلك لأن الحكاية العربية ـ كما سنوضح ذلك بعد قليل ـ تمتلك خصوصيتها، وبالتالي يصعب وضعها كاملة تحت عباءة أي منهج، لكنها تمتلك صفات عالمية تقربها إلى حد بعيد من حكايات العالم مما يجعلها مغرية لباحثين عرفوا تلك المناهج ويمكن أن يسهموا في معرفة مستوياتها.

وقبل أن نعرض لرأينا الخاص بقضية المنهج، نشير إلى أهم المناهج التي درست الحكاية وتعمقت بها.

1 ـ **منهج فلاديمير بروب.** وهو عالم روسي عرف بدأبه ونشاطه المتميزين. وعرف منهجه بالمنهج المورفولوجي، وهو أقدم المناهج وأكثرها سعة، وما يزال معمولاً به في معظم اتجاهات الدراسة الحديثة للحكاية.

2 ـ **المنهج النفسي أو منهج الأنواع.** ويتزعم هذا المنهج العالم الأمريكي (و.وندت). ويقوم منهج وندت على مبدأ التقسيم النوعي أو النفسي. بحيث يضع كل حكاية في بابها الخاص.

3 ـ **المنهج التقسيمي أو منهج الموضوعات.** وقد تزعم هذا المنهج العالم الروسي فولكوف.

4 ـ **المنهج البنيوي أو منهج كلود ليفي شتراوس.** ويقوم هذا المنهج على دراسة الأسطورة. ومقارنتها بالبواقي من حضارات العالم الأخرى. وقد اقتصرت دراسة شتراوس على أربع حكايات أمريكية ـ زنجية. ومهد لمنهجه هذا بدراسة عن اللغة والطعام (النيء والمطبوخ) وغيرها.

5 ـ **منهج العالم الأمريكي تومسون،** ويقوم هذا المنهج على تقسيمات منهج العالم الفلندي ـ آنت آرني. الذي يعتمد على تصنيف الحكايات الشعبية.

هذه أهم المناهج التي درست فنية الحكاية وبنيتها، وإلى جانبها ظهرت مناهج لدراسة الحكاية كصنف متميز كالمنهج الجغرافي والمنهج التاريخي، وما يهمنا في هذا المجال هي المناهج التي تدرس التركيب الداخلي للحكاية، فقد وجهت لهذه المناهج انتقادات عدة أجملها الدكتور مرتاض في بحثه المهم. والذي يعتبر من أهم الأبحاث النقدية والشاملة في هذا المجال.لعل المناهج الأربعة الأول أكثر المناهج عرضة للنقد والتحوير. وحتى منهج فلاديمير بروب لم يسلم هو الآخر من النقد رغم عدم أكتماله. وميزة منهج بروب شموليته لأنواع الحكايات. الشعبية والخرافية والأسطورية في حين قصرت بعض المناهج نظرتها على الأنواع الأخرى للحكاية. وإلى الوقت الحاضر ما تزال طروحات بروب حية وقابلة للتطبيق.

وفي البلاد العربية هناك مسعى شبه جاد لدراسة الحكاية الشعبية، لعل دراسة الدكتورة سهير القلماوي عن ألف ليلة وليلية أفضل الدراسات التي جمعت المنهج التاريخي إلى المنهج التحليلي، وقد أنتج هذا الكتاب الأساس عدة كتب مهمة أخرى تناولت هذا الجانب أو ذاك ككتاب أحمد محمد الشحاذ عن ألف ليلة وليلة وكتاب إحسان سركيس الثنائية في ألف ليلة وليلة... وغيرها من الكتب المهمة.

وفي العراق حاول الأستاذ كاظم سعد الدين استخراج موتيفات عراقية خاصة بالحكاية الشعبية وهي إلى حد ما تعتمد طريقة بروب رغم محدودية ما استخلص من موتيفات. ومع ذلك فإن هذه الدراسات المهمة ليست إلا محاولات قليلة لدراسة بحر هائل من الموروث الحكائي العربي. ناهيك عن أنها لم تستطع استخلاص منهج معين يتلاءم وبنية الحكاية العربية، أو تعتمد ملمحاً عالمياً. بوضوح كامل لإمكانية تطبيقه على الحكايات العربية.

وفي الجانب الآخر قمت بدراسة عدد من الحكايات الشعبية العربية ونشرت ثلاثاً منها. الأولى حكاية المفتتح في الليالي ونشرت في مجلة التراث الشعبي عام 1979، والثانية أسطورة المدينة المتحجرة ونشرت في مجلة آفاق عربية 1980، والثالثة حكاية (العنز والعجوز) ونشرت في مجلة التراث الشعبي عام 1984. وانصبت محاولاتي في اتجاه العلاقة بين الحكاية كفن والنقد الأدبي، وهل بإمكان الحكاية الشعبية أن تسهم في بلورة اتجاه نقدي يمكنني الاستفادة منه في تطبيقاتي على القصة أو الشعر.؟، علماً بأني لم أطبق أي منهج من المناهج التي عرضت لها. بل قامت محاولاتي على مبدأ الاستقراء والاستنتاج عبر التحليل الشامل لمستويات الحكاية وأقسامها. ومع ذلك يعتبر منهج فلاديمير بروب. حسب رأيي ـ أكثر المناهج ملائمة لدراسة

الحكايات الشعبية عندنا شريطة أن يحدث الدارس فيه بعض التحويرات في الوظائف وفي العناصر. فالمنهج من السعة ما يمكنه أن يشمل حكايات عربية مختلفة الأنواع. إلا أن ذلك لا يمنع من أن يسعى الناقد الأدبي عندنا إلى اعتماد اجتهادات خاصة به لدراسة هذه الحكاية أو تلك، ووفق هذه الطريقة أو تلك. بالنسبة لي اعتبر ما قمت به يقع في باب هذه الاجتهادات وعدم السعي لتكوين منهج كبير بين المناهج المعروفة.

وكان الدافع الأساس لخطوتي هذه هو أن هذه المناهج تعتمد على اتجاهات متباينة. فهي كلها تقريباً تنتمي إلى دراسة الشكل الفني، عدا منهج بروب، الذي يصل بين الوظائف والعناصر. ومنها أن الحكايات لا تدرس العصر الذي انتمت إليه الحكايات دراسة مقارنة بما يرافقها من نشاط فكري واقتصادي واجتماعي. ومنها أن المناهج المذكورة لا تحاول توظيف الحكايات لاحقاً لأنها لم تعالجها وفق نظرة تربط ما بين المنتج لها والمستهلك.

وفي ضوء ذلك بدأت محاولتي متقصياً لجانبين مهمين:

1 ـ إن الحكايات الشعبية في العراق وفي البلاد العربية لا بد لها وأن تحمل الخصائص الفلسفية للمجتمع الذي أنتجها. فالفلسفة العربية القائمة على علوم الكلام

والأدب والاقتصاد والسياسة لا بد لها وأن تبني بعض أجزاء بيت الحكاية الشعبية.

2 ـ إن الحكايات الشعبية في العراق وفي البلاد العربية، جزء من التاريخ الاجتماعي العام. فهي أساس ثقافي مهم في ترسيخ قيم المجتمع وعاداته وتقاليده وانتشار ذلك كله في أمصار وبلدان أخرى.

ومن خلال هذين المحورين أطللت على الحكايات الشعبية يحدوني أمل في أن أجد بعض ظلال النقد الأدبي الذي أنشده. وكانت الحصيلة بعض النجاحات وبعض الإخفاقات.

خطوط عامة للرؤية المنهجية

1 ـ اعتبار الحكاية جملة واحدة ـ كما يقول تشومسكي في بنية الجملة لغوياً ـ تحتوي على بنية مسطحة نسميها سطح الحكاية وبنية عميقة نسميها محتوى الحكاية. وتشمل البنية المسطحة الإطار الأفقي للعلاقات بين العناصر والوظائف، ومن مميزات هذه البنية، الأسلوب الحكائي، وطرائق السرد، وعدد الشخوص. ونوعية الأفعال. أما البنية العميقة فتشمل الإطار اللغوي للعلاقات بين العناصر والوظائف. ومن مميزات هذه البنية، إيجاد الترابطات العامة بين محتوى وأفكار وفلسفة وبنية الحكاية وبين المجتمع الذي أنتجها.

وفي ضوء هذه البنية ـ أي البنية المسطحة والبنية العميقة ـ يمكن اعتبار هذا التقسيم قراءتين للحكاية، قراءة أفقية نحدد بها الارتباطات العامة بينها وبين الأنواع الأخرى من الحكايات وبالتالي تحديد هويتها والمجتمع الذي أنتجها والتاريخ الذي ظهرت فيه. ثم قراءة عمودية توضح الأساس المشترك بينها وبين الحكايات الأخرى لدى هذا الشعب، أو ذاك، كما تعني القراءة العمودية التأكيد والثبات لعناصر المنهج المطبق في الدراسة. ولذلك قد لا تكون القراءة الثانية إلا البحث عن الوشائج المشتركة بين الأنواع. وبينها وبين أنواع الأدب الأخرى كالقصة والشعر والنقد الأدبي.

وخلال الممارسة القصيرة لنا مع الحكايات الشعبية، ساعدتني هاتين القراءتين على التغلغل الأعمق في جسد الحكاية، مما أتاح لي إمكانية تنشيط فاعلية التأويل المسند على الحيثيات، وهي فاعلية نقدية بالضرورة مكنتني من الوصول إلى نتائج لا بأس بها، وأعني بذلك انتشال الفهم للحكاية الشعبية من الأدب العامي إلى الأدب بمعناه الأشمل، وبالتالي الدعوة إلى قراءة هذا الأدب، لأنه أحد السبل المهمة لإغناء الثقافة والأبداع.

2 ـ اعتبار الفلسفة العامة للثقافة وللفكر العربيين هي الغطاء الواسع الذي يغلف مستويي الحكاية والقراءتين.

وبالنسبة لنا نجد أن الخطوط العامة للفلسفة العربية ـ الإسلامية تشير إلى أنها فلسفة صيانية أكثر منها فلسفة تدميرية. ولذلك اعتمدت على علوم اللغة والقرآن والسنة، وهي أسس شبه رسمية مكنتها من الحفاظ على البناء السياسي ـ الاقتصادي للدولة ومنذ نشؤها على يد النبي محمد (ص) وحتى الوقت الحاضر. ولذك لم تلجأ هذه الفلسفة إلى تدمير المؤسسات الدينية الأخرى، ولا إلى التقاليد المهمة ولا إلى الثقافة القديمة. وعندما نشبت ثورات في جسد الدولة الإسلامية، وبخاصة في القرن الثالث الهجري، لم تكن هذه الثورات تدميرية أيضاً، أي إحلال عقيدة دينية وسياسية جديدة محل العقيدة الدينية ـ السياسية السابقة، وإنما كانت ثورات صيانة للعقلية الفلسفية ـ الدينية، وتطويرها ونبذ الممارسات اللادينية السائدة فيها. ذلك لأن أحكام العقل هي التي أسست الرؤية الفلسفية الأولى. والفلسفة العربية ـ الإسلامية من مبادئها العامة صيانة القديم المتطور وتدمير ما استهلك منه، شأنه شأن أي فلسفة إحيائية جديدة. ولذلك يشير عدد من دارسي الدراما عندنا كالدكتور جميل نصيف والأستاذ يوسف اليوسف وغيرهم إلى أن أسباب تخلفها عن الشعر وعلوم اللغة الأخرى يعود بالأساس إلى أن مجتمعاتنا لم تشهد كالمجتمعات اليونانية إجراءات طبقية كبيرة، وإنما شهدت صراعات فكرية هي

انعكاس لصراعات سياسية دينية ـ اجتهادية تمثلت في هذه الفئة أو تلك. وفي هذا المجتمع أو ذاك. فالدراما في اليونان كانت انعكاس طبيعي للصراعات بين الطبقات المتناحرة، طبقة السادة وطبقة العبيد، وفي جانب منها لم يحكم هذه الصراعات عامل ديني ـ ثقافي موروث، بل يحكمها الواقع المرير الذي تعيشه الطبقات الفقيرة. لعل ثورة سبارتكوس إحدى الشواهد على ذلك.

في ضوء شيوع المبدأ الصياني، واستمراره داخل التطورات العديدة للمجتمع العربي ومؤسساته القانونية ـ الدينية، نجد أن الحكاية الشعبية والخرافية قد حملت أبعاد هذا المبدأ وصيرته قانوناً يحكم العلاقات البنائية لها. فالحكاية لا تحدث إلا عندما يداهم مجتمعها خطر مدمر ما، فيوشك مجتمع الحكاية على أن يُدَمّر، وقد يُدمر جزء منه أو تشل بعض مفاصله، وقد تهدد البنية الكلية له بالتدمير. إلا أن الحكاية لا تستمر بالتدمير إلى النهاية، بل تحاول أن تُنهض القوى الصيانية الكامنة في هذا المجتمع كيما تستعد لمواجهة الخطر المدمِّر، ومن ثم تستعد لإعادة مجتمع الحكاية إلى موضع أقوى جديد مع الحفاظ على الأساس الدستوري ـ القانوني القائم في المجتمع قبل التدمير.

فالنقد الصياني يعيد إصلاح ما فسد، وبذلك تستمر

الحياة مجدداً وبصورة أفضل. ودفعت لهذه الجدلية في بنية الحكاية صيغة ـ نصف موت ـ نصف حياة. أي أن قوى التدمير التي تحل بمجتمع الحكاية لا تلغي حياة هذا المجتمع كلية وإنما تشله أي (نصف حياة ـ نصف موت). وعندما يظهر المنقذ الصياني وهو غالباً ما يكون من جنس المدمر، ويعيد المجتمع إلى وضعه السابق ـ إي إلى (حياة كاملة) يكون المجتمع قد عاد مجدداً إلى ما كان عليه قبل التدمير مع إحداث تطور واضح فيه. هذه هي الجدلية الصيانية القائمة على الفلسفة العربية التي تحكم مفاصل الحياة في المجتمع العربي ككل.

3 ـ وإضافة إلى المبدأ الصياني الذي يحكم البنية الداخلية للحكاية، فإن قوى التدمير ليست طبقية. بل هي أفعال ممثلة بالسحر الأسود، والجنس الشائه، والقوى الغيبية، والخيال الأسطوري، إلا أن حامل هذه الأفعال غالباً ما يكون من الفئات الاجتماعية الثانوية، كالعبيد والخدم والجواري والعجائز والزوجات الخائنات والنسوة العابرات وغير المهمات. بمعنى أن مثل هذه الفئات لا تمارس فعل التدمير عن وعي طبقي قائم على الإدراك السياسي والفكري، وإنما تمارَس كجزء من خللها وثانويتها، فقوى التدمير في المجتمع العربي لم تؤسس على صراعات كبيرة وإنما تأسست على الخلل الذي يصيب جسد المجتمع من

الداخل، وكانت مثل هذه الفئات موجودة داخل تصور الملوك والأمراء وفي الأسواق وفي الجيش وفي التنظيمات الإدارية، وجوداً متداخلاً، وليس وجوداً منفصلاً. لذلك كانت الجوانب الأضعف في جسد المجتمع، هي الأماكن التي بإمكانها أن تحمل الجرثومة التدميرية.

وتتوسع الحكاية أحياناً فتأتي بقوى تدميرية من خارج المؤسسات الدستورية للدولة. كأن يكون عدواً خارجياً غازياً كما في بعض حكايات الليالي، أو أن تكون من داخل الأسرة المالكة وقد دخلت عن طريق الزواج بالأجنبيات مما سمح لعناصر غير عربية التغلغل إلى داخل المؤسسة محاولة منها لتدميرها. وإذا ما توسعت الحكاية في رصد وتقوية قوى التدمير أضافت إليها الأقدار والظواهر الطبيعية والعادات والقوى الغيبية والثراء والحكمة ورجاحة العقل والشجاعة والجمال والشرعية الأبوية أو الأمومية. وهي صفات وخصائص عامة تشمل كل الطبقات الاجتماعية. ومثل هذه القوى ليس بمستطاعها تدمير كلية الكيان الاجتماعي والسياسي والفكري لمجتمع الحكاية والإتيان ببديل له، بل تحاول إحداث خلل ما فيه، وقد يكون الخلل كبيراً ويصيب مواقع اجتماعية وفئوية مهمة لكنها لا تستطيع تدميره كلية. وضمن هذا الفعل التدميري ـ أي نصف حياة ـ نصف موت ـ تتيقظ القوى الصيانية وتنهض لتمارس دور

الردع أولاً ومن ثم السير إلى المواقع المدمرة كيما تعيد بناءها من جديد.

والقوى الصيانية في الحكاية العربية متعددة هي الأخرى، ولها مواقع مهمة في جسد الحكاية، وقد تكون خارج مجتمع الحكاية، لأنها تكون من حيث المبدأ الموقع الذي لا يزال قوياً وغير قابل لأن يحتمل الخلل. ولذلك نجد أن هذه القوى غالباً ما تكون من جنس المدمر ـ أي إذا كان المدمر ملكاً أو مملكة جاء المنقد ملكاً أو جيشاً من مملكة. وأحياناً يكون المنقذ حياً من الأحياء المألوفة والتي تمتاز بقدرة متميزة. كالحيوانات، وأحياناً يكون الإنقاذ بقدر سماوي، أو صدفة كامنة في المجهول. ويلاحظ المتتبع أن القوى الصيانية ـ المنقذة غالباً ما تكون أقوى من قوى التدمير، وأكثر تماسكاً من القوى المدمرة. أما سبب ذلك فيعود إلى حقيقة فلسفية قديمة هي أن البشرية طوال تاريخها الاجتماعي بنت مشكلاً راسخاً في الوعي وفي الممارسة للدولة وكانت الملكية ـ أو ما يشابهها هي النموذج ـ المثال الذي حاكى البشرية. ملكيات غيبية كائنة في موقع ما من العالم. وعندما يأتي من يدمر هذا النموذج المثال أو يحاول إلغائه، تنهض القوى الصيانية المثيلة له لتعيده إلى ما كان عليه مع حذف وإلغاء الأجزاء المدمرة. وضمن هذا التصور فإن قوى التدمير وقوى

الصيانة متوازيتين في الوجود، وكيانين في الحياة، وهما تعبير عن الخير والشر، هابيل وقابيل، الروح والمادة.... إلخ. ومثل هذه الثنائية المتجذرة تحاكي الأوضاع الفلسفية والفكرية السائدة زمن ظهور الحكايات.

4 ـ وبعد أن تدمر القوى الصيانية قوى التدمير، غالباً ما تعود الحكاية إلى مثل بدايتها ولكن مع نقلة جديدة لها. ولهذا السبب نجد أن الحكاية العربية ليست إلا حلقة في سلسلة فكرية. اجتماعية متصاعدة فالعودة إلى البداية إلغاء ما دمر وبناء لما تدمّر. وبذلك تمهد الحكاية السابقة لحكاية جديدة ولتجربة جديدة. وكأن المجتمع الذي ترصده الحكايات محكوم بحلقات تطور لا يستمر حياتياً ووجوداً كيانياً إلا بعد أن يمر بتجارب كبيرة. وهكذا تتواصل الحلقات البنائية، فيعود المجتمع كما كان سابقاً. ويبقى فترة أخرى من الزمن يعيش تحت وطأة الجديد وفعل القوى الصيانية بانتظار أن يحدث خلل ما، وعلى الأرضية نفسها، ومع أناس جدد، عندئذ تنشأ الحكاية الجديدة، مما يستوجب استدعاء قوى صيانية جديدة. لإعادة الموازين المختلة إلى ما كانت عليه. وهكذا تعكس الحكاية ـ خاصة في ألف ليلة وليلة ـ جزءاً من الدورة التاريخية ـ الاجتماعية للمجتمع العربي. حلقات من الفعل الإنساني تتصاعد تباعاً بانية المجتمع ومحافظة على النموذجي فيه.

5 ـ إن المحيط الجغرافي العربي، والمحيط الجغرافي العراقي في مجتمع الحكايات غالباً ما تغطيه المياه. البحار المالحة المحيطة بالبلاد العربية. والمياه العذبة ـ الأنهار ـ التي تغذي جسد هذه البلدان. الملوحة والعذوبة، هما الشكلان العامان لتركيب المياه. وهما أرضية ثقافية ومكانية لحضاراتنا القديمة التي أقامت صروح نهضتها على مشارف وأعتاب البحار والأنهار. حضارة وادي الرافدين، حضارة وادي النيل، حضارة اليمن الحضارة الفينيقية، ثم الأديان السماوية كلها، وبمعنى أعم أن حضارات المياه، هي الأكثر ديمومة، باعتبارها مرتبطة بعنصر أساس للحياة ألا وهو الماء.

ومع الماء هناك التراب، وحضارة وادي الرافدين حضارة ترابية ـ عدا جزء من حضارة أشور حتى هذه الحضارة عاشت في ربوع الزراعة والأراضي المتموجة. حضارتنا تجمع بين السيولة والتراب. وجمعها هو الطين. وفي الطين يتركز فعل اليد البشرية، وفعل الخلق المتمرد للأشكال. وفي الطين وفوقه يتركز فعلا الصيد والزرع، وفوق الطين يبني الإنسان تقاليد مجتمعه وعاداته، ويجدد عبر تنوعات الطين نفسه وحول الطين لا تنمو إلا تلك الرغبات الطامحة إلى مد مساحة المملكة أما عن طريق التجارة، أو فتح الأسواق، أو البحث عن ممالك جديدة، أو

الغزو، أو الاكتشاف المجهول. وهكذا نجد أن أعرق حضارات العالم: السومرية والأكدية والبابلية قد أقامت صروحها الحضارية في أواسط وجنوب العراق، أراض مليئة بالماء والتراب، وأرض تنبت مجاهل القصب والغابات، وأرض يستوي فيها فعلاً النظر إلى السماء والماء، ناهيك عن أن الطين نفسه قابل لأن يصبح حجراً أو تراباً، صلباً أو ذرياً، أي أنه يمتلك خصائص الخير والشر. قوى صيانية حامية وقوى تدميرية كاسحة.

هذه أهم خطوط الرؤية المنهجية التي استخلصتها من خلال قراءاتي للحكاية العربية. وهي خطوط أتت إلينا من المجتمع عبر الثقافة العاكسة له، ومن النتاج الفكري، عبر الممارسات فيه. ولا شك أنها خطوط عامة وليست رؤية منهجية متكاملة أرى من المناسب الإشارة إلى أن هذه الخطوط قد لا تجد كامل صفاتها في كل الحكايات، كما لا يمكن تطبيقها بدون أن يحدث الناقد فيها بعض التحويرات.. لذلك فهي خطوط عامة تسمح للإضافة وللحذف، لكنها خطوط أساس يمكن في ضوئها قراءة الحكاية الشعبية قراءة فيها من تراثنا وحضارتنا ولغتنا الشيء الكثير.

وحتى لا يقال بشأن هذه المنهجية أنها لا ترقى إلى مصاف المناهج التي استعرضنا أهمها، نقول أن هذه

المنهجية لاتتغيّا تأسيس منهج جديد. وإنما هي محاولة قراءة للحكاية الشعبية العراقية بطريقة تحمل في فصولها بعض ملامح الثقافة العربية ولأن بداية كل حكاية هي بالضرورة انعكاس لواقع اجتماعي له خصائصه الفكرية والثقافية والأيديولوجية. وفي ضوء ذلك فما أدرجناه من خطوط هي عامة، قد يُحدث الدارس فيها بعض التحويرات أو يلغيها كلها. فالمهم ليس ابتكار منهج ـ ولسنا من دعاة هذا الاتجاه ـ وإنما المهم أن نقرأ حكايتنا بطريقة تساعدنا على ربطها بالمجتمع الذي أنتجها.

تطبيقات من الحكاية الشعبية

سأستعرض هنا المحتوى العام لثلاث حكايات، محاولاً إيجاد العلاقة بين الطريقة التي شرحت أبعادها وهذه الحكايات:

1 ـ حكاية المفتتح لألف ليلة وليلة.

2 ـ أسطورة المدينة المتحجرة، وهي الحكاية التي تقع ما بين الليلة السادسة والتاسعة من ألف ليلة وليلة.

3 ـ حكاية العنز والعجوز.

حكاية المفتتح

تحتوي حكاية المفتتح النتيجة الأساس لحكايات الليالي كلها. ورغم أنها حكاية أساس فالتحويرات التي

أدخلتها الثقافة العربية عليها تكاد تكون معدودة. لكنها قبلتها لأنها تنسجم والروح التي سادت المجتمعات العربية ـ الإسلامية يومذاك.

وتحكي هذه الحكاية عن ملكين هما شهريار وشاه زمان وأنهما يحكمان مملكتين متباعدتين، اشتاق شاه زمان لأخيه شهريار فقرر السفر إليه. ولما عزم على السفر وخرج من المدينة عاد ليجلب خرزة سبق وأن تركها لهما أباهما. وأثناء عودته وجد زوجته تمارس الجنس مع عبد له فقتلهما وسافر إلى أخيه. وفي مملكة أخيه حدث الشيء نفسه مع زوجة شهريار فقررا الهجرة من المملكة، لكن عفريتاً يظهر من أواسط البحر حاملاً صندوقاً وعندما يفتحه تظهر فتاة فيشاهدها الملكان، وعندما تحكي لهما حكايتها وعدد الذين مارسوا الجنس معها، يعود الملكان إلى المملكة، ويتزوج شهريار كل ليلة امرأة من نساء مملكته إلى أن تأتيه شهرزاد ابنة وزير له، ومع شهرزاد تبدأ الليالي بالتتابع وتستطيع شهرزاد أن تتغلب على عقدة القتل فيه وتصلح من شأنه ومن شأن المملكة.

وتحكي الحكاية الثانية قصة مملكة سحرتها زوجة الملك بعدما اكتشف الملك خيانة زوجته مع عبد له. فمسخت الملكة الجزائر السود إلى جبال أربعة، والمدينة إلى بحيرة. والملك مُسخ نصفه الأسفل فأصبح حجراً، بينما

بقي نصفه الأعلى بشراً. ويصادف أن وزير ملك آخر كان في رحلة صيد فيشاهد الجزائر وعندما يستعلم من الملك الممسوخ عن قصته وقصتها يحكي له ما جرى له ولمملكته، فينقل الوزير حكاية المملكة إلى ملكه، فيقرر إنقاذ المملكة والعودة بها إلى ما كانت عليه بعد أن يفك السحر عنها. فيقتل الزوجة ومن ثم العبد، ويفك عن الملك سحره والمدينة من سحرها، ويعود بالتالي الذين مسخوا إلى أربعة أنواع من الأسماك إلى ما كانوا. ثم يصبح وزير الملك المنقذ ملكاً عليها ويودع الملك السابق لها أميناً لخزائن الملك المنقذ بعدما زوجه من ابنة له.

وتحكي الحكاية الثالثة. قصة امرأة عجوز تملك عنزاً يرفض أن ينزل البئر وإياها بعدما يهددهم المطر بالفناء. ولما يرفض العنز تذهب إلى القصاب وهذا يرفض بدوره ذبح العنز لأن المطر مدمر له، وتذهب بعده إلى الحداد لكي لا يذكي النار لسكاكين القصاب لكنه يرفض وهكذا إلى نهاية السلسلة حيث يكون الأخير هو الهر الذي يوافق على أكل الفأر وعندما يسمع الفأر بأن حياته مهددة بخطر ثان بعد المطر، يهرول باتجاه الحداد وهكذا إلى أن ينزل العنز البئر بعدما تلوح له سكاكين القصاب. وتوضح التخطيطات التالية بنية الحكاية.

العمود الأول	العمود الثاني	العمود الثالث
استمرار ـ حدوث خلل	الرحلة ـ نصف موت	الرحلة ـ نصف حياة ـ استمرار ـ حياة كاملة
مملكة شهريار ـ استمرار ومواصلة الحياة فيها	تمهيد لظهور المنقذ وهو تمهيد أول	قبول شهريار سماع قصص شهرزاد وتأجيل قتلها إلى أن يسمع حكاية الليلة القادمة
ظهور قوى مدمرة كائنة في المملكة وهي الجنس الأسود	عودة الملك شهريار إلى مملكته وقراره بالزواج وقتل من تزوج في الصباح (مواصلة التدمير مع الرغبة في مواصلة الحكم)	إنجاب الأبناء من قبل شهرزاد وإخفائها عنه (وهذه لن تتم في الحكاية في آخر الحكايات).
شلل ما يصيب المدينة فيقرر الملك الهجرة من مملكته والعيش بعيداً بقاء المملكة بلا ملك. ويعني ذلك	ظهور شهرزاد ـ المنقذ الثاني وهي ابنة وزير المملكة ـ أي من جنس المدمر	انتصار شهرزاد بفك شهريار من عقده القتل
	تغيير في مسار الفعل الدموي ـ القتل ـ قصص الحكايات والإنجاب منه.	عودته لمزاولة حكم المملكة
نصف حياة ـ نصف موت	**تحوّل**	**استمرار**

استمرار ـ تغيير	الرحلة ـ نصف موت	العودة نصف حياة ـ نصف موت ـ حياة كاملة
المدينة ـ البحر «مملكة الجزائر السود»	تمهيد قبل ظهور المنقذ (العفريت الصياد)	قتل القوى السوداء.
صيد ـ زراعة ـ خدمات	ظهور المنقذ ـ وزير الملك.	إنقاذ البطل الملك ـ والعودة به.
ظهور قوى مضادة الجنس الأسود. قوى سوداء.	ظهور موى مساعدة أسماك ـ أناس ـ زرع	عودة الجزائر السود إلى مكانها. والأسماك إلى أناس
شلل يصيب المدينة وأناسها ونظامها (تدمير مؤقت)	الهجرة إلى موقع الخلل ـ شن حرب مضادة لقهر القوى السوداء.	عودة المملكة للنظام والحكم إلى ما كان عليه وبعهدة ملك جديد هو وزير الملك المنقذ
يشمل الشلل الملك فيمسخ نصفه الأسفل إلى حجر ـ	تضحية مؤقتة بمملكة الملك المنقذ.	
	استمرار الصراع	
نصف حياة ـ نصف موت	**تحوّل**	**حياة كاملة ـ استمرار**

حكاية العنز والعجوز

ستمرار ـ حدوث خلل	الرحلة ـ نصف موت	العودة نصف حياة ـ نصف موت حياة كاملة
القرية ـ الملكية	تمهيد قبل ظهور المنقد القصاب ـ الحداد ـ الشط ـ البصير ـ الحبل ـ الفأر	محاولة قتل القوى المعوقة ـ عدم الرفض
زراعة ـ عمل. مياه حيوانات.		موافقة كل من الفأر الحبل ـ البعير ـ الشط ـ الحداد ـ القصاب ـ بالقيام بأعمالهم الخاصة.
ظهور القوى المدمرة (المطر)	ظهور الهر وهو المنقذ ومن الأحياء الأليفة للإنسان.	(خوف من التدمير).
شلل مؤقت يصيب القرية وأناسها ونظامها	الهجرة إلى موطن الخلل باتجاه العنز.	انتصار العجوز بنزول العنز إلى البئر.
	تغيير في مسار الصراع.	
نصف موت ـ نصف حياة	حياة كاملة ـ استمرار	استمرار ـ الصراع

تمثل الجداول الثلاثة كامل بنية الحكايات. ونلاحظ أن كل جدول يحتوي على ثلاثة أعمدة ويمكن قراءة الأعمدة كالآتي العمود الأول. ويمثل مجتمع الحكاية قبل ظهور الخلل ثم ظهور الخلل المدمر الذي يشل المجتمع. وأسميناه نصف حياة ـ نصف موت.

أما العمود الثاني، فيمثل مجتمع الحكاية وهو تحت هيمنة التدمير. ثم البدء بظهور قوى الصيانة بعد أن يمهد لها وما يزال هذا العمود تحت تأثير نصف حياة ـ نصف موت.

أما العمود الثالث، فيمثل ظهور المنقذ. ومن ثم السير باتجاه مجتمع الحكاية المدمر، ثم الصراع مع قوى التدمير والتغلب عليها، وبالتالي انتصار قوى الصيانة والعودة بمجتمع الحكاية إلى ما كان عليه مع أستمرارية التجديد فيه. وأسميت هذا العمود. حياة كاملة ـ استمرار.

ويلاحظ أن هذا التخطيط العام للأعمدة، مستعارة بعض أحرفه من تخطيط ليفي شتراوس لأسطورة أوديب إلا أن جدول شتراوس متكون من أربعة أعمدة أولاً ويقرأ بطريقتين أفقية وعمودية. ذلك لأن أسطورة أوديب ذات بنية درامية والفعل فيها يتقلب في مستويات عديدة. في حين لا يقرأ جدولنا بطريقة عمودية تصاعدية تبدأ القراءة من أول العمود الأول إلى آخره وتنتهي إلى آخر العمود الثالث.

وذلك لأن المسار الحكائي للحكاية الشعبية من النوع البسيط وليس الدرامي المعقد. ومع أن كل عمود له مفرداته الخاصة، ويمثل جزءاً مهماً من بنية الحكاية، إلا انه لا يكتمل كلياً إلا مع الأعمدة الأخرى. ولنتذكر أن بنية الحكاية عندي ليست إلا بنية جملة مفيدة بنية مسطحة هي سطح الحكاية، وبنية عميقة هي محتوى الحكاية. وما الأعمدة الثلاثة إلا تفصيل للبنية العميقة.

وتعتمد هذه الأبنية على تفسيرات أساسية ربما هي تكملة معمقة للبنية العميقة، ومن هذه التفسيرات:

1) ـ إن الفعل الماضي الذي يسبق الحكايات: كان ياما كان أو ظرف الزمان: منذ قديم الزمان، إشارة دلالية على أن الوضع الذي ستهجم عليه قوى التدمير قديماً، ونتيجة لقدمه ـ وفق المبدأ الجدلي ـ سميت فيه نتيجة التراكم خللاً ما ولذلك يستوجب تجديده أو تغييره كلياً.

والحكايات الثلاث كانت تبتدىء بمثل هذا الفعل. والماضي الذي تعنيه الحكاية لا زَمني، بمعنى أنه غير محدد بفترة تاريخية معينة، بل هو ماضٍ غائر في الذات الاجتماعية وآت إلى جسد الحكاية وبيتها كما لو كان قاموساً يستوجب حضوره لذلك فما تعنيه الحكاية بـ «كان ياما كان» ديمومة الماضي وانفتاح الفعل الناقص على زمن غير محدود فـ «ياما» تعني استمرارية تراجعية وليس

استمرارية تقدمية ولنا أن نجد من أية حكاية إمكانية إن تلحق بالماضي لأنها ليست ابنة الحاضر. ومن الحكايات التي استقرأنا محتواها كل الممالك توشك على الدمار بفعل هو من داخل مجتمع الحكايات وبفعل يستمد قوته من خصائص البنية الاجتماعية لهذه الحكايات.

وفي ضوء هذه الوقائع، وقائع الفعل الماضي ـ لا يصح أن تبتدىء الحكاية بأي زمن قريب، بمعنى أن أية حادثة قريبة إلى فهم الناس وأسماعهم لا تمتلك ثقلها التاريخي فالتاريخ يكمن في «كان ياما كان» وليس الماضي إلا تاريخاً شعبياً يستذكر من خلال حكاية أو حادثة. والماضي بمعناه الأشمل استمرار رغم قدمه فهو حاضر فيما نرويه وإن كان معزولاً بـ «كان ياما كان» كذلك شأن ظرف الزمان «منذ قديم الزمان».

2 ـ إلا أن هذه القوى المدمرة، والتي هي كائنة في الماضي، في ذلك الزمن الكامن في جسد مجتمع الحكاية. فغالباً ما تكون في الحكاية الشعبية العربية، (جنساً، أسوداً)، كما في حكاية المفتتح وحكاية المدينة المتحجرة. أو جزءاً من قوى الطبيعة (المطر) كما في حكاية العنز والعجوز، والمطر إرادة طبيعية لذلك لا يستعين بأي فعل ثانوي، إلا أن الجنس الأسود وهو إرادة إنسان نجده يستعين في الحكاية بالسحر تارة وبالغيبيات تارة أخرى.

مكان القوى المدمرة هو مجتمع الحكاية. فإذا كان المجتمع مملكة أو دولة، ظهرت من داخل بنيتها الاجتماعية وإذا كان المجتمع زراعياً أو ريفياً ظهرت قوى التدمير من داخل بنيته... وتوضح الحكاية الشعبية لنا مسألة في غاية الأهمية: هي أن المجتمعات الزراعية ما تزال محكومة بفعل الطبيعة. وبذلك فالقوى المدمرة فيها أزلية أي طبيعية أما المجتمعات المدنية والتي بناها الإنسان عبر خبرته الاجتماعية، فالفعل المدمر يكمن في طبيعة هذا البقاء أي من فعل الإنسان.

3 ـ والقوى المدمرة، مدنية كانت أم ريفية، إنسانية أم طبيعية لا تستطيع أن تأتي بنظام بديل كامل لما دمرته، بل تحاول شله. فالعبد أو الجنس الأسود أو المطر أو السحر ليسوا إلا قوة تدميرية مؤقتة، وهي قوى تدميرية، موقِظة، أو هي قوى تدميرية موقِظة للقوى الصيانية. وخلال مسار الفعل التدميري على المجتمع، المملكة أو القرية غالباً ما نجدها تغرق نفسها في فعل حياتي آني سرعان ما يقضي عليها. وأطلقنا على مثل هذا الفعل. نصف حياة ـ نصف موت.

4 ـ إلا أن القوى الصيانية لا تظهر إلا من خلال فعل الحاضر وفعل الحاضر هو الذي يملأ بيت الحكاية ويمثل السرد فيها. وكأن فعل الحاضر، الممهد لظهور

القوى الصيانية والمحتوي لها، مواجهة الفعل الماضي الذي تبتدىء به الحكاية. ونجد فعل القص هو الذي يمهد لظهور المنقذ وغالباً ما يكون المنقذ من جنس المدمر. بمعنى أن الفعل الماضي يأتي بالمدمر والفعل الحاضر يأتي بالمنقذ. وتعكس هذه الجدلية الزمنية حقيقة أن الحاضر أقوى من الماضي، وأن بيت الحكاية إذ يحمل نقيضه يحمل في الوقت نفسه صيانته.

وأول ما يفعله المنقذ هو معرفة الوضع الذي سبق التدمير، ثم الكيفية التي مارست القوى فيها فعل التدمير ويتم ذلك عادة عن طريق تكرار فعل الحكي فالمنقذ أو قوى الصيانة تستمع إلى الحكاية كاملة، أي على فعل الحاضر أن يستوعب الماضي وما أتى به كيما يتمكن من تدميره والقضاء عليه. ومن خلال فعل الحكي تحدث المشابهة أو المحاكاة فيتمثل المنقذ نفسه وقد أصابه التدمير فما هي الوسائل التي يستخدمها كيما يتخلص من التدمير فيما لو حدث في مملكته؟. إن المحاكاة هنا تأخذ سبيل الصراع بين قوى الصيانة وقوى التدمير، أي بين الحاضر المستوفز والماضي الكامن.

5 ـ وبعد أن ينتصر الحاضر على الماضي، وقوى الصيانة على قوى التدمير تعود المملكة أو القرية إلى وضع مشابه لما كانت عليه قبل حدوث التدمير ولكن مع تطور

ملموس في العلاقات بين مكوناتها وهكذا يسيطر نصف الحياة على نصف الموت، فتنشأ حياة كاملة ويواصل مجتمع الحكاية الاستمرار بانتظار خلل ما سيحدث في مجتمع الحكاية..

هذه هي التفسيرات الأساسية التي استخلصتها من الجداول المشار إليها. وهي تفسيرات تتصل بالبنية العميقة للحكاية.

الحكاية والنقد الأدبي

في محورنا الثالث من هذه المقالة ندخل ميدان العلاقة بين الحكاية والنقد الأدبي الحديث. وهو المجال الذي يمكنه أن يضيء مساحتين بالنسبة لي: الأولى هي تثبيت أسس قراءتي للحكاية الشعبية بطريقة تمكنني من فهمها فهماً معاصراً، والثانية، هي المستخلصات الرؤيوية الأخرى التي تدخل ميدان القصة الحديثة والرواية وحتى الشعر والمسرح، أعني بها الجذر الميثولوجي للإبداع المنقود. وخلال الممارسة النقدية وجدت أن المكانية والأسطورة والحكاية الشعبية ككل تمثل جذراً حقيقياً لكل إبداع جديد. وقد استفاد النقد الأدبي الحديث من المثيولوجيا الكثير الذي جعله يغتني بها ويفتح آفاقاً للمعاصرة.

وتتسع الرؤية النقدية الحديثة للنص الأدبي، كلما أضاف الإنسان اكتشافاً جديداً للمعرفة. وكلما قطعت

الإنسانية شوطاً مهماً من أشواط نموها الحضاري والثقافي فلم يعد النقد اليوم تعليقاً على نصٍ ما، أو تفسيراً أحادي الجانب لأبعاده، أو استقراءً للرموز ومستوياتها، أو أدلجة خارجية مفروضة على قيمه فقط، وإنما هو ـ أي النقد ـ فاعلية إبداعية تعيد خلق النص ثانية بأساليب النقد الحديثة.

كنا إلى وقت قريب نتحدث في النقد عن الواقع كما لو كان هذا الواقع شيئاً واضحاً كل الوضوح لمعارفنا البسيطة، وكنا نتحدث عن الأفكار المنعكسة عنه كما لو كانت مسلمات لا تقبل الجدل. لقد أصبح الواقع بحكم ما دخل عليه من تطور ونمو وتغيير أكثر غموضاً وأعقد فهماً، فلقد ظهرت للواقع أبعاد في البعد الواحد، وأطوال في الطول الواحد، وبدت الأفكار المنعكسة عنه لا تركن إلى الفهم السطحي المباشر بل تحمل جدله وتطبع تحولاته بحسٍ تاريخي، وتوظف قدرات الإنسان للسيطرة عليه. لقد أضافت بحوث علم الاجتماع واللغة والمثيولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم النفس والفلسفة وغيرها تصورات جديدة للواقع، فبدت الأحداث الواقعية لها من التعقيدات ما توازي طبقات النفس البشرية. وبدا التاريخ المجسد عبره آفاقاً تحتاج لفهمها عدة نظرية متطورة. وبدت العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع مبنية على تداخلات بين ما توصل إليه العلم الحديث وما تطورت عنه الأفكار المعاصرة. حتى أن لغة الكاتب الحديث بدأت

تعالج أبواباً ما كانت لتطرقها قبل اليوم. فظهرت مستويات خفية وغائرة في لسان البطل وفي مستويات النص. كما بدت لغة النقد الأدبي تعالج الموضوعات المستجدة بروحية الانفتاح على العقل المكون للنص.

وما يخص العلاقة بين النقد الأدبي والحكاية يمكن تلخيصه بالنقاط التالية:

1 ـ ما دام للعمل الأدبي ثلاثة مستويات خارجية لفهمه وهي:

أ ـ ما قبل العمل أو ما قبل النص ونعني بها المكونات الأولى للأفكار والأرضية العقلية والثقافية التي ينى عليها النص.

ب ـ النص الأدبي كذات مستقلة، وما يحتويه من أفكار وشخوص وأحداث ولغة.

جـ ـ ما بعد النص أو ما بعد العمل، ونعني به الرؤية المنفتحة على العالم والحياة، وعلى المستقبل. ومدى علاقة هذا النص بالمجتمع الذي عبر ويعبر عنه.

والمستويات الثلاثة التي أشرنا إليها نجدها في بنية الحكاية نفسها. فالحكاية تحتوي على العناصر الثلاثة احتواء بناء. فما قبل النص يشير إليه بـ «كان ياما كان» وكل ما تحمل هذه العبارة من دلالة للماضي. أما النص نفسه فهو بيت الحكاية وما يختزنه من فعل الحاضر. أما ما

بعد النص فهو التداول الشفاهي أو المكتوب لها، كما يمكن القول أن توظيف الحكاية في عمل درامي أو إذاعي أو مسرحي أو روائي توظيفاً فنياً هو جزء من انفتاح النص على المستقبل.

2 ـ الملمح الثاني للعلاقة بين النقد الأدبي والحكاية الشعبية هو احتواء كل نص أدبي على شيء ما من حكاية. لذلك لا يجوز إغفال هذا الجانب القصصي في أي عمل أدبي. إلا أن الحكاية في المقطوعة الموسيقية غيرها في اللوحة الفنية، وغيرها في القصة أو المسرحية، وعلى النقد اكتشاف المقومات الأساسية التي يكتشف فيها توظيف الحكاية في هذا العمل وقدرتها على إضاءة جانب أو أكثر منه.

3 ـ يعتبر النقد الأدبي أن لكل نص جذراً تاريخياً، سواء أكان هذا الجذر حادثة أو قصة مكتوبة. أو أسطورة أو مجتمعاً ما... والحكاية إذ تدخل في أبعاد كل هذه الجذور إنما تمثل لوحدها جذرها الخاص والذي يمكن اعتباره خلفية مستقلة قد لا تكون واضحة كلياً في العمل لكنها جزء من التاريخ الثقافي لتلك الخلفية.

4 ـ ويستمد النقد الأدبي من الحكاية مفهوم الأنساق الذي دخل القصة والشعر واللوحة والمسرحية. والأنساق متعددة هناك الثنائي والثلاثي والرباعي.. وأكثرها متبوعاً النسق الثلاثي. وفي دراستنا للحكايات نجد أن

الأعمدة الثلاثة التي فسرنا بها البنية العميقة للحكاية نوع من الأنساق المعروفة.

5 ـ تعلمنا الحكاية ببنيتها وكثافة أسلوبيتها، واقتصار كلماتها، وعبر محتواها ولغتها الأزمان المتعددة لتصل إلينا، طريقة نقدية في الكشف عن عيوب التأليف المعاصر الذي يميل إلى التطويل والسردية المملة لأحداث لا تتحمل مثل ذلك. لعل الكثير منا سيتعلم كيف يبني قصة إذا ما تمعن في قراءة الحكاية الشعبية وأصول بنائها.

6 ـ إن أدب أية أمة حية ينعكس بتطور داخل نتاج هذه الأمة. ولما كانت الحكاية من الأساليب الأدبية والثقافية القديمة. فقد حملت خصائص وسمات هذه الأمة، ولما تطورت الحياة وتعددت سبل الثقافة والكتابة بقيت تلك الخصائص موظفة في هذا التنوع الجديد. لذلك فالبحث النقدي في الشعر أو القصة أو المسرحية سيجد نفسه غنياً باكتشاف تلك الخصائص فيما لو تتبع تطورها في الحكاية. لذلك نجد أن أي نتاج إبداعي لا بد وأن يحمل ما حملته الحكاية من وظائف وعناصر بنائية وإن أحدث التطور عليها تغييرات جوهرية.

هذه أهم الخطط العامة التي أجدها في العلاقة بين النقد الأدبي الحديث والحكاية. ولعلي أدرك تماماً أن تطبيق مثل هذه المفردات نقدياً لا يخلو من صعوبة.

تحولات المكان في

سفرات السندباد السبع

ليس في سفرات السندباد السبع إلا تحولات الأمكنة، وما بقي من أحداث، وحكايات، وطريقة حكي ليس إلا حشواً، وتأثيثاً للمكان. فالمكان في هذه السفرات هو البطل، وهو المحمل الذي حمل البطولة كلها، وفي كل سفرة إذا لم يتجدد النظر في المكان، تفقد البطولة معناها، وتسقط في العادي من الأمور. وفي نهاية السفرات السبع، انتهت الرغبة في اكتشاف المزيد من الأمكنة التي تقع بين داره في بغداد، وداره هناك. وخلال استقراء جذري لأمكنة السفرات السبع، وجدتها محددة بسبعة أماكن رئيسة، وعشرات الأمكنة الفرعية الملحقة بالأماكن السبعة. فما بين الدارين نجد المركب - البحر - الجزيرة - المدينة - الجبل - المغارة - الدار. ليس لتسلسل الأمكنة هنا إلا أهمية واحدة، هي متابعة خط السفر خط الذهاب، أما خط العودة، فيختصر دائماً بالمركب - الدار.. لذلك لا سفرة في العودة، بل السفرة في الذهاب. ويشكل الذهاب إلى: بحث في المجهول، ورغبة في النفس، واكتشاف الغريب والنادر والشاذ. أما الدار، فتشكل عنده مكان انطلاق، ومكان عودة، وهي دائماً في بغداد، أما داره المؤقتة التي

يسكنها خلال السفرة، فهي الدار المتحولة ـ كما سنرى ـ . وفيها تتم المراجعة، وحساب المحصول الفكري، والنزوع إلى عدم الرخاوة أو السكون.. لذلك أقول ليس لترتيب الأمكنة هنا أهمية إلا بمتابعة خط الذهاب ـ السفرة ـ وعليه فكل مكان من هذه الأمكنة السبعة يصلح لأن يكون مكاناً بؤرياً، مولداً وفاعلاً، يحقق ذاته من خلال اكتفائه بمادته، ويحمل في الوقت نفسه قواه التدميرية الكامنة فيه. وما التحول المقصود في هذه المقالة، إلا هذا التحول التدميري الكامن في المكان نفسه، والمكون له كأحد الخصائص المصفاة فيه. ويمكن ترسم خطى السفرة الواحدة هكذا.

الدار في بغداد ← المركب ← البحر ← الجزيرة ← المدينة المكتشفة ← بيت فيها ← المغارة ← الجبل ← البحر ثانية ← الدار في بغداد

ويمكن ترسم خطى العودة هكذا:

الدار في (هناك) ← المركب ← الدار في بغداد (هنا)

القاسم المشترك في كل السفرات هو «البحر» والبحر لا مكان، لأنه لا نهائي، واتساعه يعني تعميمه، فإذا ما حسبناه مكاناً، أمكننا القول أنه مكان قبلي، متشكل قبل مرحلة العلم، وقبل الوعي به، وعندما يكون هكذا ينتمي البحر إلى الكليات والأمكنة اللامحدودة، التي تحمل نوى الأفكار الواقعية والغرائبية. والبحر في سفرات السندباد كلّي

الأبعاد، حدوده غير معلمة، وساحاته غير معلّمة أيضاً. له في الأعماق لغة الاختباء والمخاطر وبيت الحيوانات الضخمة، وله في السطح لغة اضطراب الموج وعنفه، وله في الريح لغة الأشرعة والتحطيم، وله في أحيائه لغة الألفة والكواسر. وعندما يكون البحر بمثل هذه اللغات يمارس عنفاً تسلطياً على السفر، فكأن السندباد عدو له، وكأن المركب فوق ظهره تحدياً لسلطته. هذه القوى التدميرية الكامنة فيه تؤكد لا محدودية مكانه. فالبحر في الحكايات بؤرة مولدة، ومدمرة، ولكنها بؤرة متسعة مغايرة تماماً لأية بؤرة مكانية فوق الأرض.

تقول قواميس اللغة: البحر ضد البر، والسندباد البحري إذ يروي للسندباد البري سفراته السبع، يؤكد عجز البر، وشموخ البحر. فالبحر توليدي، فاعل، بينما البر استهلاكي مفعول. يرتبط البحر بالحركة والشوق لاكتشاف المجهول، بينما يرتبط البر بإنشاء البيوت والسكون والنوم. «ونظام الكون عند العرب كما يقول معجم الفولكلور يجعل جبل قاف الذي يحيط بالكرة الأرضية محاطاً هو نفسه بسبعة بحار متحدة المركز متشابكة.. وهذه البحار تحمل الأسماء الآتية:

1 ـ نطس أو (بطش) 2 ـ قينس أو (قيس) 3 ـ الأصم 4 ـ الساكن 5 ـ المغلب أو (المظلم) 6 ـ المؤنس

أو (مرماس) 7 - الباقي.

فهل لهذه الأسماء دلالة ما في سفرات السندباد؟ لا أعتقد، ولكنني موقن أن ارتباط السفرات السبع بالبحور السبعة له دلالة عددية، وهو تحديد السفرات بالبحور، وحتى نحمّل العدد ما ليس في الحكايات نترك ذلك للبحث.

السفر وتحولات الدار

تبدأ العلاقة بين الأمكنة، بإعلان رغبة السندباد البحري في السفر. «فاشتاقت نفسي إلى السفر والتجارة فعزمت على السفر..» هذه الفقرة التي تلازم السندباد بعد عوته من السفر، وملازمة داره وأصدقائه فترة معينة.. وكأن فعل السفر داخلي، شيء خاص بالإنسان، فالسفر عدو المكان الأليف، ورفض منهجي للأمومة، والعمل العادي، السفر امتحان لطاقات الإنسان المختفية وراء العادي والمألوف، والسفر توق لاكتشاف المجهول في النفس من خلال المجهول في الأمكنة. ولعل هناك أسباب خفية وضعها الحكواتي على سجية الإنسان ومزاياه وربما هناك أغراض سياسية لاكتشاف طرق التجارة للعالم، وتصريف البضائع، وربما هناك وراء السفرات احتمالات لتوسيع قاعدة الارستقراطية العربية الحاكمة، وربما هناك نوايا عسكرية سابقة تشكل بنية لا واعية في الاحتلال والتسلط ونشر

الدين والثقافة واللسان.. إلخ. وبما أن الحكايات لا تقول ذلك كله وإنما تؤشر إليه، نجعل من رغبة السندباد للسفر رغبة تمرد لاكتشاف نفسه والعالم المغيب.

رفض للبيت الأمومي، وتوق البيت الرجولي، هذا ما تؤكده كل سفرة. تمرد على المرفوض الساكن، وحب للمكان المتحرك الناقل. ويصبح المركب المحطة الأولى للنقل من الأموي إلى الرجولي، فهو وساطة نقل تربط بين مكان مرفوض ومكان مجهول، هنا يتدخل البحر فيحطم المركب الذي هو أمومي أيضاً، ناقل وحامي، حافظ، وسري، البحر بجبروته ضد البيت المتحرك الساكن.. المركب حركة وسكون. ولم يمارس البحر دوره في تحطيم المراكب إلا في حال السفر إلى مدن وعوالم مجهولة، أما السفن العائدة إلى البصرة، فلا يمارس البحر عليها أي دور تسلطي أو تحطيمي. ويعكس لنا هذا الدور الذي يقوم به البحر أثناء سفر السندباد إلى...، حقيقة ثانية، وهي أن السندباد لا يسافر إلا ومعه بضائع تجارية، وعندما يحطم البحر المركب يحطم في الوقت نفسه البضائع ومبدأ التجارة. في حين يحفظ البحر للمركب العائد ركابه وتجارتهم.

تؤشر فاعلية السفر أن في تحطيم البضائع لا الإنسان السندباد، رغبة مزدوجة: أولهما: بقاء السندباد لوحده

مكتشفاً بدون عون أو مساعدة، وثانيتهما أن البضائع في بلدان أجنبية تطغى على هوية تاجرها. ولذلك تصبح البضائع عائقاً أمام تحقيق السندباد لرغباته المجهولة. فالذي يحقق الرغبة هو قدوة السندباد الذاتية على اكتشاف المجهول، أي فاعلية الحركة للجسد وللروح وللعقل، في حين تجمد البضائع مثل هذه الفاعلية. فالبضاعة صنو للأمومة، والبحر صنو للرجولة، البضاعة بيت يحمي صاحبه، بينما البحر أب يجرب بنيه ويمتحنهم. البضاعة صيانة، والبحر تدمير.

وتعطينا الرغبة في «السفر إلى...» تطلعاً فلسفياً لمعرفة الآخر، الآخر المتعدد، المتنوع، الآخر الـ «هناك» والتوجه إليه من الـ «هنا»، هو بحث عن صراع بين طرفين، أحدهما مجهول، والآخر معلوم، وعندما يكتشف السندباد في كل سفرة جزءاً من هذا الآخر، يقوده الاكتشاف لمعرفة المزيد عن بقية أجزاء الآخر، وهكذا تكتمل الرغبة عندما يجد السندباد أن الآخر في الـ «هناك» متعدد، متنوع، متغير، لا هوية له واضحة ولا حد لتقاليده. عندئذ يقرر إما أن يدخل في نظامهم الاجتماعي فيتزوج، أو أن يرفضهم هارباً متخفياً. وإذا سلك طريق الزواج بقي فترة محددة ثم اشتاق للعودة، واشتياقه رفض للآخر. يمثل هذه التبادلية بين لـ «هنا» بغداد، والـ «هناك»، أساسها أن السندباد لا يرتضي العيش في كنف الأم/ البيت، حيث السكن والدعة وتبادل الحكي،

الفعل الذي يرفعه عن سماع الحكاية أو الاكتفاء بروايتها لها. وهكذا تستمر دورة صنع الحكايات إلى أن تقترب الـ «هنا» من الـ «هناك» وتصبح واحدة عنده، عندئذ يكف عن السفر، ويركن للبيت منتظراً الموت الذي يقطع دورة الزمن عنده. فالموت يوحد الأمكنة المتفارقة، ويقرب ما بينها ليجعلها كلاً في ذات واحدة. أما السفر فيوزع الأمكنة، ويفرقها، بل لا يوجد أي معنى للحياة إلا في توسيع الفجوة بين الأمكنة، حتى يصار إلى تجسيد الرغبة في البحث والكشف عما هو مجهول فيها.

تحولات المركب

المكان الثاني في رحلة السندباد، هو المركب. فلا سفر من دون مركب، ولا مركب من دون بحر، ولا مركب ولا بحر من دون مسافر. المركب لدى السندباد مركبان: مركب السفر ـ الذهاب ـ وغالباً ما يكون لتاجر من بني قومه، أو له، ومركب العودة، غالباً ما يكون لتجار آخرين. وتوضح الملكية الخاصة، له أو لبني قومه، للمركب أن المركب جزء من تركيبة الاقتحام ونفي المجهول، وفتح السبل والطرق، فهو لدى الآخر، عدداً، ولدى البحر تحدياً لسلطته.

في المركب يحقق السندباد جزءاً من ذاته. فهو موجود ضمن الركب، لكن لا يتميز منهم إلا هو. سواء أكان هو صاحب المركب أم أحد ركابه. التميز لوحده

يدلنا على تمركز الفعل اللاحق فيه، وانه من دون سواه سيكون له قصة. وفي المركب وعلى المركب يلتم شمل المتفارقات، «الريس» لوحده صاحب الكلمة.. لكنه ملغي في حكايات السندباد، ليضيف صفة الريس له. وفي المركب يتزاوج الماء والريح، الماء بامتداده إلى الأعماق السفلى، والريح بامتدادها إلى الأعماق العليا، والجامع بين الاثنين هو المركب. ويتم التزاوج في لحظة الرفض للمركب المتحدي الباحث عن المجهول، والذهاب إلى مدن العلم والرغبة.. فيصطف العمقان: الماء والريح، موج وعاصفة على مركب صغير. وكأن الفعلين قدريان، وكأن بقعة ما في البحر لا يمكن اجتيازها. هذه الجدلية المتنافرة بين المركب العائم، والأعماق الهائجة، تولد لنا صورة الرفض الأبوي للأم «المركب». وتتضح هذه الصورة أكثر عندما يدمر المركب ولا يدمر السندباد.

في اللحظة التي يدمر بها المركب يحدث الآتي:

1 ـ هيمنة مطلقة للبحر، بمياهه وعواصفه.

2 ـ بروز السندباد كشخصية متفردة من بين الركاب الغارقين.

3 ـ استنهاض قوى السندباد الذاتية في مواجهة مخاطر المكان.

بعد تدمير المركب وغرق الركاب، يحدث الآتي:

1 ـ ثمة تصالح بين العاصفة والماء في البحر.

2 ـ ثمة تصالح بين السندباد وحيوانات البحر الكاسرة.

3 ـ فاعلية البنى العقلية والجسدية عند السندباد.

4 ـ العثور على المكان الجديد ـ الجزيرة، وبدء التعرف عليه.

يخلق فعل تدمير المركب اختراقاً من قبل القوى الطبيعية لكل طارىء جديد. والمركب طارىء، وجديد، فهو يخترق بوجوده ووصوله الأقاليم المجهولة أمكنة محرمة، مسيجة بالأعراف والتقاليد القديمة. لقد هوجم المركب من قبل قوى البحر. وإذا ما نجا يهاجم من قبل مخلوقات خارقة، كما حدث في إحدى السفرات بأن ألقى عليه حجراً كبيراً فدمره وغرق هو ومن فيه ـ عدا السندباد ـ .

المركب يعني، نقل حضارة جديدة، ويعني تقدماً في سبل النقل، والمواصلات، ويعني تطوراً في استخدام الريح والأشرعة، في حين لم نجد تلك الأقوام تعتمد في تنقلها على وساطة من هذا النوع، وإنما تعتمد على قواها الخارقة. فثمة قوم تظهر لهم في أول كل شهر أجنحة فيطرون بها إلى أماكن مرتفعة، وثمة قوم يتنقلون بفعل الخوارق، وثمة قوم يتنقلون بعد أن يمسخوا.

أما المركب العائد من تلك الأقاليم إلى بغداد، فلم يبنها إلا التجار العرب العائدون، ويعكس هذا أن المركب

جزء من حضارة مؤثرة تريد نقل مفرداتها إلى العالم، كما يعكس حجم الاختراق المكاني الذي يفعله المركب عندما يحط في جزيرة محرم عليه الوقوف بها إذ نشاهد استنهاض كل القوى الكامنة في المخلوقات وفي المكان لتدمير هذا الطارىء المخترق. لكننا في المقابل نجد العديد من الأقوام التي قصدها السندباد بعد أن تحطم مركبه، يعملون بالتجارة والبيع والشراء، وأن لهم حظاً من التعامل والأخلاق. فالمبدأ/ التجارة، لم تمسه قوى التدمير، ولكن ما يمس في الرحلة كلها البضائع القادمة والمركب والتجار أنفسهم. ولم يحدث من الناجين ان كان أحدهم بمثل فاعلية السندباد وتفكيره.

يحدث أن البحر يؤجل تدميره للمركب، أو أن مرور المركب في خط ليس فيه عواصف ورياح. ولكن التدمير لم يلغ، فما أن يرسو المركب في جزيرة ما حتى يبدأ التدمير. رسى المركب في إحدى السفرات على جزيرة كبيرة فيها شجر وأحجار ومياه، وإذا بالجزيرة سمكة كبيرة، ما أن أشعل التجار فوقها ناراً ليطبخوا أكلهم حتى تحركت وأهلكت من عليها. وثمة جزيرة لا ينام أهلها ليلاً في بيوتهم، لأن القردة تهاجم الناس. وثمة جزيرة كبيرة مثل القبة، وإذا بها بيضة للرخ.. فالمركب مهدد دائماً بقوى تدميرية خارجية ولم يحدث أن هدد بقوى تدمير داخلية،

كاختلاف ركابه، أو خلل ما في جسده، أو خطأ ما في تركيب بضاعته.

تحولات الجزيرة

موقعياً يتم تحديد الجزيرة بمكان على مقربة من المكان الذي تحطم به المركب، فالسندباد الناجي الآن على خشبة طافية، سرعان ما يعثر على الجزيرة المنقذة.

مكانياً، تعني الأرض المجهولة، البقعة الغامضة، الموقع اللامحدد، وكل الجزر لا تحمل اسماً. وتطلق الحكايات على الجزيرة اسمين: أما «الجزيرة» أو «مكان» فقط، فيقال.. أتوا إلى المكان، لهذا المكان، ذلك المكان... أما إذا كان المكان معلماً ومعروفاً في الجزيرة، فتطلق الحكايات عليه: صاحب الدار، صاحب البيت، صاحب المكان.. إلخ.. ويعطينا الإيهام المكاني، والمعلوم المكاني ظاهرتين الأولى، إن المكان المبهم غالباً ما يكون مهدداً، فتاكاً، خطراً، أما المكان المعلوم فغالباً ما يكون أميناً، معروفاً، مجرباً. والسندباد باستخدامه المكانين، ينطلق من خبرته في معرفتهما.

الجزيرة إذن، تحتوي المكان المبهم، والمكان المعلوم. وغالباً ما يكون المكان المبهم، هو الفاعل، وهو بذر الحكاية. أما المعلوم فيقترن بالراحة، والتجارة والزواج والانتظار، وبالمقابل فالمكان المبهم لا يوصف ولا يجسد،

لأن المعرفة فيه مجهولة، أما المكان المعلوم، فغالباً ما توصف الجلسة فيه، وبعض الأجزاء، كالجزء الذي يجلس فيه الملك، أو القسم الذي ينام فيه، أو يتعرف فيه على الآخرين.

تعد الجزيرة مكمناً لقوى تدميرية جديدة. هي غيرها قوى البحر التدميرية. ولما كانت الجزيرة محاطة بالبحر، فهي جزء منه، تحمل نفس ما يحمله البحر من مخاطر وأهوال وأسرار وقوة وسلطة. وما على السندباد وهو يضع قدمه فوق أرضها، حتى يشحذ قدراته المعرفية والعقلية لمواجهة المخاطر الجديدة. وتدلنا الحكايات على أساليب تدميرية تمارسها الجزر ضد واطىء أرضها. فهناك جزيرة كل ثمارها مسمومة، مات عدد كبير من التجار قبل أن يكتشفوا ذلك، وهناك جزيرة كل ثمارها منفخة للبطون، فلا تشبع، وهناك جزيرة حيواناتها من أكلة لحوم البشر. وهناك جزيرة كل طرقاتها تؤدي إلى مواقع مسدودة، وهناك جزيرة فيها عين ماء، يجلس بالقرب منها شيخ مسن، ما أن يكلمه السندباد حتى يعتلي ظهره ويطبق قدميه على رقبته، ولم يتخلص السندباد منه إلا بعد أن أسكره بخمرة القرع، وهناك جزيرة بعض حيواناتها أفيال ترمي الزبد ليجمعه التجار.

يُسكن البحر الجزيرة بأحياء منه، وبمسميات منه،

فالشيخ الجالس بالقرب من عين الماء يسمى شيخ البحر، وهناك للرخ بيض، وهناك الزبد الجواهر، وهناك الحيتان المهلكة، والأسماك الجزر. وهناك القبور المائية. فالماء يولد الأرض قوته لا سيما إذا كان محيطاً بها كالجزر، أما مكونات الجزر نفسها من غابات ووديان وكهوف ومغاور وعيون وأنهار وجبال فقد حملت هى الأخرى أجزاء من قوى البحر التدميرية. فالغابات تصبح متاهات أمام السندباد الباحث عن مخرج منها، والأنهار تصبح طرقاً مسدودة أمام سعيه للانتقال، والجبال تصبح حاجزاً أمام تحولات السندباد المكانية. والكهوف تصبح مقابراً، والإنفاق تضيق عليه وعلى مركبه الصغير.. والعيون العذبة تتحول إلى ماء مميت.. وهكذا.. فإذا كان البحر قد اكتفى بتحطيم المركب، فالجزر تتولى تحطيم الإنسان.

تبتدىء المعرفة عند السندباد بالجهل، ولما لم يكن هناك مَنْ يسأله إلا ما ندر نجد الكيفية التي يواجه بها مخاطر الجزيرة تبتدىء بالمتراكم من السفرات السابقة ومن الأحداث التي يقع بها من سبقوه إلى موقع ما في الجزيرة. وتدلنا هذه الطريقة في الممارسة العقلية أن الجزيرة كمكان للقوى التدميرية الجديدة، تحمل في أحشائها بعض الخير. فهناك دائماً ثمة منقذ، أما بوجود منفذ في مغارة دفن الموتى فيخرج منها، أو نفقاً في جبل ينسل بمركبه عبره،

أو حفرة يلجأ إليها، أو شجرة تنقذه من أخرى، أو صخرة تخلصه من شيخ فتاك..

هذا التحول المكاني في بقعة كل ما فيها خاضع لسلطة البحر، جعل من الجزر مكان عبور إلى المدن، والممالك الأكثر أماناً، والأوسع خبرة، وهناك سيجد السندباد مجالاً آخر ليس خالياً من قوى تدميرية أخرى. وبمثل ما اجتاز السندباد مخاطر البحر، يجتاز الآن مخاطر الجزر..

تحولات الأمكنة الفرعية

تضمن الجزيرة أمكنتها المتميزة جدليتها المكانية، من هذه الأمكنة:

1 ـ البقع المجهولة 2 ـ المفازة 3 ـ المغارة 4 ـ الجبل 5 ـ النهر.

1 ـ البقع المجهولة

هي أماكن تجمع بين اليابسة والماء، كأن تكون حفرة، أو خشبة، أو زاوية على حافة جبل، أو مكاناً في قعر كهف. وغالباً ما يكون السندباد فيها معطلاً: حركة ولساناً، بانتظار أن يحدث شيء. في إحدى السفرات، وهو مختبىء وإذا بفرس مربوط إلى شجرة. ولما اقترب منها صهلت، مما يعني تنبيهاً لصاحبها الذي ظهر فجأة، وخبأ السندباد معه، ثم حكى له حكاية الأفراس التي ستلقح من حصان

بحري يظهر في الشهر مرة لتلد منه مهراً يجمع بين الصنفين.. بعد أن يتم التلقيح، يأخذ الخيال معه ليعرفه على ملكهم، وينجو من خطر كان قد أتى على كل رفاقه. البقع المجهولة، غالباً بلا أسماء، وبلا ملامح، وتقع على حافة النجاة أو الموت، أمكنة حدود، وأمكنة انتقال، وفيها يكون السندباد بكامل يقظته لمواجهة أي خطر. وتحتوي البقع المجهولة دائماً حلولاً لمشكلة السندباد، بل الوصول إليها يعني ابتداء لرحلة آمنة. في سفرة من سفراته يحفر على سفح جبل بانتظار أن يأتي مركباً فيستقله ويحدث ما كان يأمل به. وفي سفرة أخرى يكون آخر الناجين من مركب تحطم بفعل صخرة ألقيت على مؤخرته.. بمثل هذه البقع الآمنة يحدث التحول في مسيرة السندباد، والانتقال من المخاطر إلى الأمان، ومن التحدب والتخفي إلى المشي منتصباً.

2 ـ المفازة

وهي المسافة الفاصلة بين مكانين، على السندباد قطعها «للوصول إلى...» وتقع أيضاً بين معلوم ومجهول، بين المركب المحطم والجزيرة، بين الجزيرة وعين الماء، بين عين الماء والمغارة، بين مدخل الكهف وقعره، بين مدخل النفق في الجبل ونهايته، وغالباً ما يحدث في هذه المسافة التحول من موقع ما من الحكاية إلى موقع، ومن

حال نفس إلى آخر، وتمثل البداية إصراراً للدخول والسير، أما النهاية فتمثل الخلاص، وما بين الاثنين ترقب، وشد، وتوقع المخاطر أو للّحاق به من قبل غول أو أفعى أو شيخ ساحر، أو قوى عمياء.

تمثل المفازة تغيراً في المكان، وغالباً ما يكون وسط المسافة خطراً. فالمكان الجزيري، يتطبع أيضاً بمكونات الجزيرة، وبقواها التدميرية، لكنه ما أن يحمل السندباد مغادراً منها حتى تخفّق أسباب مضايقتها له إلا من بعض الملاحقات. فعندما كان يمر بزورقه البسيط نفقاً مائياً تحت جبل، نجد النفق يطبق عليه الخناق مما يضطره للنوم في باطن الزورق خشية أن يصطدم رأسه بالجبل، وفي الصباح ينجو على يد قوم مسالمين.

لا يحدث في المفازة إلا حركة الجسد، ذلك النشاط الذاتي المستوفز بفعل قوى مجهولة. إن رغبة السندباد في التحول إلى مكان آمن لا تتحقق إلا متى وجد الطريق إلى المفازة. أما إذا استقر وقعد وبدأ حياة عادية، ولد لنفسه المشكلات والعوائق.

3 ـ المغارة

هي البقعة المولدة لفكرة التحول، وهي نهاية لرحلة طويلة، وهي موقع تتقاسمه الظلمة والذات، وهي الموقع الذي يشكل مصيراً.. في إحدى السفرات يتزوج السندباد

من امرأة، ومن عادة القوم هناك إذا مات أحد الزوجين دفن الزوج الثاني معه. ويحدث أن تموت زوجته، فإذا به يلقى في اليوم نفسه بمغارة مظلمة، كل سكانها من الأموات مع عدة غذاء تكفيه لأيام قليلة.. وعندما يستقر في قاع المغارة أو الكهف يكتشف المكان، فإذا به مكان مظلم، موحش، كل ما فيه جثث. وفجأة تنزل في المغارة امرأة مات زوجها فيقتلها السندباد ليعتاش على غذائها، وهكذا استمر يقتل من يأتي ليبقى حياً، وفجأة اكتشف وحشاً فتبعه فإذا به يدخل من كوة حفرها كي يقتات على جثث الموتى، فيسلك السندباد طريق الوحش ليخرج بعد فترة طويلة إلى الخارج، وقد أنهك.

يمثل القعر استقراراً قلقاً، أو نهاية لرحلة طويلة، وفيه تتساوى الأشياء، الجثث والأشياء. وما يميزه، هو النافذة التي تخرجه منها، أو الغذاء الذي يديم الحياة.. في المغارة يقطع السندباد الأمل بالنجاة، أو يولده، وكلاهما، فعل المخيلة والحيلة، وقد دفعا بغريزة الحياة نفسها.

يحيل تكور المغارة ـ القبو ـ الكهف ـ إلى الأمومة، والعودة بالكائن إلى بدايات الأشياء، عندما كان يواجه المصائر لوحده.. المغارة في الجزيرة، مركب في بحرها، والمركب أمومي، يسير بأبنائه إلى شاطىء ما.. فإذا كان المركب في البحر ناقلاً بين مكانين، فالمغارة في الجزيرة

مكان تحويلي، هناك الماء والعواصف، وهنا الظلمة والوحدة، وبمثل ما يتخلص السندباد من أزمته بعد تحطيم المركب، يتخلص من أسر المغارة بعد استعمال العقل.. والليالي كلها، تحترم العقل ولم تدنسه ولم تؤسره، بل جعلت منه النافذة التي تنفتح على أفق المعرفة، «ولنا في العقل دراسة مستقلة».

تشكل المغارة عمقاً إلى الداخل، وما سطح الجزيرة إلا خطاً وسطاً بين المغارة والجبل. وعلى هذا الخط الوسطي يحدث ما يجعل السندباد هابطاً إلى المغارة، أو صاعداً إلى الجبل. وكلا المكانين خلاصاً من حال ما، وتورطاً في حال جديدة... فالانخفاض والارتفاع ـ الحدبة والثقب ـ يؤلفان معاً جدلية الموقع البسيط.

4 ـ الجبل

الجبل حدبة فوق الأرض، تحمله الأرض لتنوء به، ولكنه بوضعه المرتفع يؤلف مكمناً لمشكلات السطح والانبساط ـ المفازة ـ يراكم الجبل أحجاره، وأشجاره، وخبرته، هو شيخ فوق الأرض، هو رجل هذه الأرض، بينما المغارة أمها. ولأنه كذلك كان في حكايات السندباد إما: ملجأ للقرود المتسلطة على البشر ـ الجد يتسلط على الأبناء ـ وإما طريقاً وعراً، وفاصلاً بين مكانين: الجزيرة المحاذية للماء، وما وراء الجبل حيث المدينة المغايرة

للجزيرة.. وإذا ما عجز الجبل عن إنقاذ السندباد وهو سائر على سطحه.. «ويبدو أن طبيعة الأرض في بغداد لا تولد رغبة لدى السندباد باجتياز الجبال المرتفعة مشياً» لذلك لجأ السندباد إلى البحث عن الأنفاق المائية داخل الجبل أو عن العيش المؤقت على سفحه، أو المرور بجزء منه. ولم يحدث في الليالي أن اجتاز السندباد الجبل مشياً...

يوضح الجبل أخلاقية التحدي.. فهو من جانب ضد انبساطية البحر، وضد أحيائه، ومن جانب آخر يخلق لنفسه كياناً متكاملاً فيسكن أرضه أحياء كاسرة ـ قردة ـ طيور ـ أشجار مميتة ـ وفي الوقت نفسه يفتح في أسفله نافذة تخترق حدبته كي يجتاز السندباد...

للجبل طاقة الشيخ، طاقة الأب. ووجوده في الجزيرة، أو في مكان آخر، تمثيلاً ضدياً للبحر، لكنه ما أن تتوضح هويته حتى يمارس ثقله المحدود.. وحكايات السندباد لم تعط الجبل حقه لأن الجبل ليس سفراً، ولا طريقاً للسفر، وإنما هو معطل للسفر، وحاجز للوصول، ولأن طبيعة الحكايات ذات سمة موضعية، تجمع بين الماء والسهل، جعلت من الجبل كياناً مجهولاً. فهو إما أن يرى من الخارج، وإما أن يحفر على جانب منه حفرة للراحة والترقب، وإما أن تسكنه الوحوش.

5 ـ النهر

النهر في سفرات السندباد حلقة وصل بين مفترقين. ابتداؤه مكان محاصر بقوى مطاردة للسندباد، وانتهاؤه خلاص من هذه القوى.. ولأنه منساب، وعذب، فقد خلا من أية قوة تدميرية، أنه مضاد للبحر وللجزيرة بمثل هذا الموقع تحول النهر في الحكايات إلى مكان مهادن، توفيقي، جريانه جزء من حل المشكلة، ووجوده مشكلة بين المغارة ـ الظلمة والجبل ـ الضوء، لذلك ليس ثمة مواقف حاسمة في النهر.

على جانب من النهر، توجد العين، والعين في الحكايات أكثر حضوراً من النهر، ربما لأن ماءها من الأعماق، حملت في أحشائها بعض قوى البحر التدميرية. فهناك عين احتكرها شيخ البحر وهناك عين مليئة بالحيات القاتلة، وهناك عين مليئة بالأحجاز والزمرد، وهناك عين مبهمة الأحياء، لا يصلها أحد وهناك عين دليل للخيول والأفراس.. وتعطينا استعمالات العين المكانية فرصة للتأمل والراحة، فهي مكان تحول وليس مكان استقرار، وغالباً ما يمر السندباد كي يعدل مسيره أو يحدد اتجاه.

6 ـ باطن الأرض

تشير الحكايات كمبدأ عام إلى أن القبر خير من القصر، وأن الحياة مهما امتدت زائلة، بهذه الحكمة تحكم

السفرات نفسها، وما التجارة والبحث عن وجود الذات، واكتشاف المجهول، إلا سفرة في حياة مآلها القبر. ثم توسع الحكايات من معنى باطن الأرض، فتجعله القاسم المشترك لكل الأفعال، فالسندباد البحري، ليس إلا من باطن الأرض، سواء أروى حكاياته هو أم أن اسمه دال عليه. وهناك في كل سفرة تقريباً ثمة رجل يخرج من باطن الأرض فيدل السندباد التائه على طريقه أو يقوده إلى ما يريد.

تشكل بقعة باطن الأرض، مغارة أو سرداباً أم قاعة كبيرة كما في السفرة الثانية، نقطة تحول في مسيرة السندباد، ففي هذا الباطن يجري التعرف على الأصدقاء دائماً، وكأن الباطن مضاد للبحر وللجزيرة، إذ يحتوي على ملك صالح، أو رجل مبعوث لإنقاذه، أو مكان مؤتمن يودعه أشياءه وحاجياته، أو موقع فاصل بين حدين، فالباطن الممثل غالباً بالمغارة أو القاعة الكبيرة أو الكهف، ليس إلا الموقع المجهول على الأحياء الأخرى. فهو عودة إلى بدايات التكوين، وصورة من صور البيوت الأولى للإنسان، وتكوين وجد من دون عمل أحد، مما يعني أن القرارات التي تحدث فيه تعود على السندباد بموقف مغاير.

في حكايات أخرى، يكون باطن الأرض عالماً مضاداً لعالم السطح، ودولاً ذات كيان وأعراف، وشعوباً

مختلفة العادات والتقاليد، وإذ ينزل البطل إليها إما نتيجة خطأ ما كأن يفتح باباً أو يقوده أحد إلى مكان مجهول، يجد أن الباطن مسكوناً، وكأن الأقوام التي فيه خلقت قبل الأقوام على السطح، أو أن الأقوام التي على السطح لا تمثل الحقيقة كاملة ما دامت تحيا بين النور والظلمة، في حين أن ما تحت الأرض هم القوم الأفضل والأكثر إيماناً بمبادئهم... ويعطينا إحساس الباطن، بالحياة الآخرة، وباليوم المشهود، وأن سبب وجودهم هنا، هو أنهم قد مروا بحياة السطح، وخبروه، ومن ثم تركوه ـ عبدالله البحري ـ مثلاً، صورة القبر الحي، هو ما يوصف به باطن الأرض..

5 ـ المدينة

تتمثل في سفرات السندباد، بالعمار، بيت العمار، القصر العامر، المدينة العامرة.. والعمار ضد الخراب، ولم يحدث أن احتوت الجزر مدينة عامرة ـ عدا بيت واحد ـ، فكل المدن تقع في الطرف البعيد من الجزيرة، والطريق الموصل إليها يتم بمساعدة أحد أفراد هذه المدينة، الذي جاء إلى الجزيرة، لقضاء أمر ما موكول إليه. فيعثر على السندباد، أو يعثر السندباد عليه، فيطلب منه النجاة والخلاص من مطارديه، فيخفيه معه في المغارة، أو في مكان تحت الأرض إلى أن تنتهي مهمته فيصطحبه معه، ويعرفه على ملك تلك المدينة، ويروح السندباد راوياً له

حكايته. ثم نجده وقد اندمج بسكان المدينة، وتحول إلى واحد منهم، يبيع الأشياء ويشتريها...

فالمدينة استقرار، وهدوء، وزواج، ومعاش سهل، ولغة مكررة، وأكل موفور، ووجوه تصافحها كل صباح.. بمثل هذه اللغة السكونية يعيش السندباد فيها. لكن من تعودت نفسه على التمرد، وعلى السفر، يترك حياة المدينة، طالباً إما العودة إلى بغداد، أو السفر إلى مكان آخر، فالمدينة تلك تذكره بسكون مدينته، فالسفر منها، تمرد عليها. هكذا تضع الحكايات المدينة كصنو لحياة رغيدة، وعيش بليد، وسلطان دائم، وحكم صارم وجيش من الناس ألفوا العادي وتركوا ما هو خفي ومؤثر.

إلا أن مدن الحكايات تخفي شيئاً مهماً، صحيح أنها تميل إلى السكون بحكم العمل فيها، ومألوفية يومها، إلا أنها تخفي ما لم يعرفه السندباد، ففي إحدى المدن التي تزوج فيها، ينبت للرجال فيها ـ وليس للنساء ـ أجنحة كل شهر يطيرون بها إلى أعالي الجبال يجمعون من هناك الأحجار واللقى ويعودون إلى بيوتهم. ولما كان السندباد عارياً من الأجنحة، يقنع أحدهم بأخذه معه، وهناك يحاصره الجميع وكاد يقتل لأنه بلا أجنحة، لولا توسلاته. وعند العودة تقنعه زوجته بالرحيل عن المدينة. وفي مدينة الملك المهرجان، يعين السندباد عاملاً على مدينة البحر وكاتباً

على كل مركب عبرت إلى البر.

إلا أن أهوال المدن لا تقايس بأهوال البحر والجزيرة، فهي أيضاً تحمل جزءاً من الأمومة وإن بدت بعيدة وقاسية. وما اطمئنان السندباد بها، والعيش فترة إلا عودة لأحضان الأم التي افتقدها، ولكنه ما أن يستقر حتى يشعر بالموت يقترب منه فيطلب السفر والرحيل عنها، ناشداً الغرائب والأبحار.

6 ـ العودة إلى الديار:

تشكل العودة إلى الديار ـ بغداد ـ هبوطاً من مرتفع السفرة العالي، ونزولاً عند رغبة الأمومة في إيداع كل شيء في صر أو حرز، والدار حرز النساء لا الرجال.. لكن السندباد محكوم بطريقة حكي، هي فعل الليالي، والحكاية معاً، فلا بد إذن من العودة، لتوزيع الثروة والأموال، ولإكساء الفقراء، وتأثيث النفس بالعادي من الأيام والعادات، استعداداً لنهوض جديد، ينفض عنه كسل الأيام، وعاديات الأمور.. هكذا تبدأ دورة السفرة القادمة.. «اشتاقت نفسي للسفر» وهكذا يعاود السندباد فعل ترك الديار، والبحث عن فعل اكتشاف الديار، مدعياً مرة بالتجارة، ومرة بالمغامرة. وما هو في حقيقة الأمر إلا رغبة في إشباع حاجات النفس. فالقبر خير من القصر، والسفر خير من القعدة، كما يقول. ولعل في هذا البحث يعثر على جديد، أو يعثر الجديد عليه.

ونلاحظ أن الحكايات تختصر فعل العودة. فالعودة تصالح مع البحر، لا عواصف ولا كواسر، والعودة تصالح مع المركب ورئيسه، لا مشاحنات ولا اختلاف، والعودة تصالح مع الجزر والموانىء، لا نهب ولا سلب ولا اعتداء، لأن الطريق التي تسلك مرة، تصبح سهلة ومعروفة في المرة القادمة. حتى الرياح لم نشهد لها أن عطلت نفسها عن الدفع أو المساعدة.

في البيت ـ بغداد ـ يعيد السندباد للسلطان فيها قوة، وحضوراً من خلال تأكيد وجوده كرجل ممثل لسلطة دينية ـ عسكرية. فالعودة له حكاية عن مدن أخرى متغيرة، وعن أمصار أخرى متحولة، بينما بغداد بسلطانها باقية، ثابتة، وبدينها مستمرة، مؤثرة.

خاتمة

لا بد من كلمة حول الفنية في حكايات السندباد، وسأقصر الحديث عن الفنية بثلاث نقط رئيسية.

الأولى ـ إيقاع الحكي: تبتدىء الحكايات بإيقاع بطيء، تفصيلي لكل حدث مهما صغر، وبعد الحكاية الثالثة يسرع فعل الحكي، ويختصر المسافات والأحداث، والكلمات، وكأن فعل الحكي يتواءم مع حركة السندباد، حيث يكون في البداية مكشفاً لكل شيء، جاهلاً بالطريق وبالمخاطر، فيكون الحكي عن هذه البدايات بطيئاً

وتفصيلياً، ولكنه ما أن يعاود السفر مرة أخرى حتى يسرع بالكلام وبالفعل لأن ما اكتشفه في سفراته السابقة يختصر له الكثير من القول.

الثانية ـ وعلى العكس من تصاعد تفاصيل الحكي، نجد بطء في المعرفة، ففي السفرات الأولى نتعرف على الكثير، بينما في السفرات الأخيرة لا نعرف إلا القليل، ويعطينا هذا البعد تجاوباً مع بطء السرد في أول الحكايات وسرعته في نهايتها. فالمعرفة بالأشياء تؤدي إلى التمهل والتأني، واختيار الكلمات، أما تسريع المعرفة بها، فتؤدي إلى الاختصار والتركيز والتلميح.

الثالثة ـ تقل في حكايات السندباد أفعال تعودنا أن نراها في حكايات الليالي الأخرى، فيقل فيها الجنس الأسود، والسحر الأسود، والخرافة وتكثر فيها المغامرة، والأجناس المشبوهة، والأقوام المتشكلة منذ القدم. وتكاد تكون هذه المعارف واحدة من فنية هذه الحكايات فقط، لأن السندباد يمثل مرحلة وواقعاً وتكويناً ليس من الجائز استخدام الخرافة فيه، فحكاياته أقرب إلى الحكاية الشعبية، لا الحكاية الخرافية وإن احتوت على حيوانات مشوهة وغرائبية.

الفصل الثاني

دراسة في ثلاث حكايات شعبية

شهريار وشهرزاد

وأسطورة التحدي المتكافئ

تقوم هذه الدراسة على تحليل(*) حكاية المفتتح (الاستهلال) التي تسبق الليالي فقط. فالمفتتح لم يدرس دراسة خاصة كما أعلم وكل ما قيل عنه هو تمهيد أو مدخل لحكايات الليالي.

ما دفعني إلى ذلك هو أن هذه الحكاية القصيرة تضع أساساً فكرياً وأسطورياً للعلاقة بين الرجل والمرأة. بين شهريار وشهرزاد. فقد اشتملت حكاية المفتتح على تلخيص مكثف لحياة كل واحد منهما، إلى أن وصلا إلى نقطة المواجهة الحاسمة بزواج شهرزاد بشهريار. وابتداء من الليلة الأولى حتى الليلة الواحدة بعد الألف كان الصراع دائراً بين الرجل والمرأة.

وينصب اعتقادي على أن حكاية الاستهلال من دون غيرها قد قل فيها النحت والإضافات، فهي حكاية أصل، وحكاية مدخل ولذا كان جميع من أضاف على الليالي ووسع فيها، قد حافظ بقدر أو بآخر على معنى وتركيب حكاية المفتتح.

ولكي أجعل تحليلي قائماً على أسس واضحة،

وصولاً إلى ما أسميه بأسطورة التحدي المتكافىء - بدأت بتسلسل فقرات حكاية المفتتح أملاً في إعطاء صورة واضحة للقارىء عنها وعن أبعادها، ومن ثم دراستها دراسة تحليلية شاملة.

تخطيط مفصل لأجزاء حكاية الأستهلال:

1 - وجود ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين. مجهول الاسم وفترة الحكم.

2 - الملك المذكور صاحب جند وخدم وحشم وكان له ولدان أحدهما كبير والآخر صغير وكانا فارسين بطلين وكان الكبير أفرس من الصغير.

3 - الكبير اسمه شهريار. وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته.

4 - أخوه الأصغر اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم.

5 - ولم يزل الأمر مستقيماً في بلادهما وكل واحد منهما في مملكته حاكم عادل في رعيته مدة عشرين سنة.

6 - يشتاق الأخ الأكبر لأخيه الأصغر فيرسل في طلبه وزيراً له.

7 - الوزير يبلغ الأخ الأصغر رغبة الأخ الأكبر في رؤيته.

8 ـ يستجيب الأخ الأصغر فيقرر السفر ويسافر.

9 ـ فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد.

10 ـ فلما رأى ذلك اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة.

11 ـ ثم سل سيفه وضرب الاثنين في الفراش ورجع من وقته وساعته وأمر بالرحيل وسار إلى أن وصل إلى مدينة أخيه.

12 ـ يستقبل الأخ الأكبر (شهريار) شاه زمان ويزين له المدينة.

13 ـ يتذكر شاه زمان ما كان من أمر زوجته فحصل عنده غم زائد وأصفر لونه وضعف جسمه.

14 ـ يرى شهريار حال أخيه فيظن أن الذي حدث بسبب من مفارقته لوطنه وملكه. فتركه ولم يسأله السبب.

15 ـ ولكنه بعد أيام يقول له: إني أراك وقد ضعف جسمك واصفر لونك.

16 ـ يفصح شاه زمان قليلاً، فيقول له يا أخي أنا في بطني جرح.

17 ـ يطلب شهريار من أخيه السفر معه عله يرتاح قليلاً.

18 ـ يرفض شاه زمان ذلك، ويقرر البقاء في المدينة والاختفاء بالقصر.

19 ـ بعد سفر شهريار. تخرج زوجته مع عبيدها إلى بحيرة فخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم وإذا بامرأة الملك قالت يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته وواقعها وواقعته وكذلك باقي العبيد فعلوا بالجواري.

20 ـ يرى شاه زمان كل ما حدث فيقول مع نفسه «أن بليتي أخف من هذه البلية» وقد هان ما عنده من القهر والغم وقال هذا أعظم مما جرى لي.

21 ـ ولم يزل في أكل وشرب حتى مجيء أخيه من السفر.

22 ـ يتعجب شهريار من حال شاه زمان. لقد شفي من المرض وصار يأكل بشهية فطلب منه أن يخبره بما جرى.

23 ـ يقول شاه زمان أما تغير لوني فاذكره لك وأعف عني من أخبارك بسبب ردّ لوني، ثم يسرد عليه سبب تغيير لونه بسبب ما رآه من زوجته وكيف قتلها.

24 ـ شهريار يقسم على أخيه ويطلب منه تكملة

الحكاية وكيف رد إليه لونه.

25 ـ يطلب شاه زمان من أخيه السفر (اجعل إنك مسافر للصيد والقنص واختف عندي وأنت تشاهد ذلك وتحققه عياناً).

26 ـ يقرر شهريار السفر، ولكنه يأمر غلمانه بعد دل أحد على مكانه ثم تنكر وخرج متخفياً من القصر.

27 ـ شهريار وشاه زمان يشاهدان ما تفعله زوجته مع العبد مسعود.

28 ـ يتفق الأخوان على السفر فلقد أمسيا لا حاجة لهما بالملك طلباً في معرفة هل جرى لأمثالهما من الملوك ما جرى لهما.

29 ـ يسافر الأخوان ويصلان إلى شجرة وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح. فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان. فلما كان بعد ساعة مضت من النهار وإذا هم بالبحر قد هاج وطلع منه عامود أسود صاعداً إلى السماء. فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة.

30 ـ خروج الجني: طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر والقامة على رأسه صندوق، وجلس تحت الشجرة وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غرّاء بهية كأنها شمس مضيئة.

31 ـ نام الجني على ركبتها.

32 ـ ترفع الصبية رأسها فترى الملكين. رفعت رأس الجني من فوق ركبتها ووضعته على الأرض. وأمرتهما بالنزول.

33 ـ يخاف الملكان أول الأمر، لكنهما ينزلان بعد أن تهددهما الصبية بالجني ثم تطلب منهما أن يضاجعاها. فيفعلان تباعاً.

34 ـ بعد ذلك تطلب منهما خاتمين لتضمهما إلى مجموعة الخواتم التي أخذتها من الذين ضاجعوها على غفلة من هذا العفريت.

35 ـ تحكي الصبية قصة اختطافها من قبل العفريت في ليلة عرسها ثم كيف وضعها في علبة وجعل العلبة داخل صندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر.... ثم لم يعلم أنه إذا أرادت المرأة أمراً لم يغلبها شيء.

36 ـ يقرر الملكان العودة إلى المدينة بعدما رأيا من أمر الصبية وكيف أنها تفعل ذلك بغفلة من الجني. فكيف وهما بشر.

37 ـ يقتل الملك شهريار زوجته وجواريه والعبيد.

38 ـ يقرر الملك شهريار أن يأخذ بنتاً بكراً ويقتلها

من ليلتها، ويستمر على ذلك ثلاث سنوات.

39 ـ يصيب الاضطراب الناس فلم يبق في تلك المدينة بنت تتحمل الوطء. فيصيب الملك هلع، ليأمر وزيره بجلب بنت أخرى.

40 ـ لا يجد الوزير فتاة ولكنه يعود لبيته مغموماً وكان له بنتان شهرزاد ودنيازاد وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك وأخبار الأمم الماضين.

41 ـ تستفسر شهرزاد عن السبب الذي يشغل أباها.

42 ـ يخبر الوزير ابنته بحال الملك شهريار.

43 ـ تطلب شهرزاد من أبيها تزويجها بالملك، فأما أن تعيش وأما أن تكون فداء ولخلاص بني جنسها من بين يديه.

44 ـ يحكي الوزير لها قصة الحمار والثور وما حصل لهما مع صاحب الزرع. وقصة الديك صاحب الخمسين دجاجة.... إلخ. وكلها قصص نصائح لابنته بأن تعدل عن طلبها خوفاً عليه وعليها وعلى بني جنسها.

45 ـ تقرر شهرزاد الزواج بشهريار.

46 ـ تطلب شهرزاد من أختها دنيازاد أن تأتي إليها في الليل عندما تطلبها، وتطلب منها أن تحكي لها قصة حتى ينتهي الليل...

47 ـ يتزوج شهريار من شهرزاد.

48 ـ تطلب الأخت الصغيرة دنيازاد من شهرزاد أن تحدثها حديثاً يقطع السهرة.

49 ـ تطلب شهرزاد من الملك شهريار الموافقة.

50 ـ يوافق شهريار أن تحكي شهرزاد حكاية.

بالإمكان أن نقسم الحكاية إلى خمسة أجزاء:

الأول: يبدأ من 1-11.

الثاني: يبدأ من 12-28.

الثالث: يبدأ من 29-37.

الرابع: يبدأ من 38-40.

الخامس: يبدأ من 41-50.

الجزء الأول:

بالإمكان اعتباره الاستهلال الذي يتقدم أية حكاية ففيه معلومات عامة: ثمة ملك من ملوك ساسان له ولدان، أحدهما شهريار والآخر شاه زمان. يشتاق أحدهما للآخر فيسافر الصغير شاه زمان إلى أخيه، ولكنه يعود في أول يوم سفر له إلى بيته لحاجة نسيها، فيجد زوجته في فراشه مع عبد أسود. فيقرر قتلهما ومواصلة السفر.

الاستهلال هذا احتوى على ما يلي:

1 ـ إن مكان المملكة مجهول. فهو في جزائر الهند

ي صين - ويعني هذا عدم الدقة في التحديد. كما أن اسم أبيهما مجهول لأن الحكاية لا تريد التركيز عليه ونزيد فنقول أن اسم أمهما غير مصرح به على الاطلاق كما لا نعرف تسلسل أبيهما في الحكم، أو شيئاً عنه وعن حياته. مما يجعلنا أمام ماض عام مجهول لا هوية معينة له. وأمام فترة زمنية لا حدود لها سوى أنها حدث فيها أن لملك ساسان ولدين هما شهريار وشاه زمان وأنهما كانا يحكمان بالعدل وأن الشعب يحبهما وأنهما بقيا في الحكم مدة عشرين سنة. كما لا نعرف بالضبط الفارق الزمني بين سن الأخوين. وكل ما نعرفه أن اسم مملكة الصغير شاه زمان هي سمرقند العجم. أما اسم مملكة الكبير شهريار فمجهول.

2 - يأتي فعل الاشتياق من قبل الأخ الأكبر شهريار فيرسل وزيره بطلب أخيه الأصغر شاه زمان. فعل الاشتياق هنا من الكبير إلى الصغير وليس العكس، ولكونه أمراً من الأخ الكبير يستجيب الصغير له فيقرر السفر قد يكون لمعرفة اسم مملكة صغيرة أثر في ذلك. ويعني هذا أن السفر من المملكة المعلومة إلى المملكة المجهولة.

3 - السفر بحد ذاته طريقة للكشف، كشف أمانة الصغير للكبير وكشف قدرة المسافر على الابتعاد عن مملكته ولذلك يعتبر السفر دليلاً على استقرار داخلي في المملكة.

4 ـ إلا أن السفر وحده ـ كفعل ـ يبقى خارجياً ومؤشراً إليه بالعلامات العامة: جند، أموال، قافلة.. إلخ. أما في النفس فإن السفر يعني تعويضاً عن حاجة ما. هذا ما تدل عليه حال شاه زمان عندما قرر السفر إلى أخيه شهريار. المسافر إليه هو أخوه، أما المسافر عنه فهو بيته ـ رحمه ـ ومملكته. ولما كانت المسافة الزمنية بينه وبين أخيه عشرين سنة فهو لا يعرفه كلياً، ولذلك يستعد إليه استعداداً كافياً أما المسافر عنه أي بيته ومملكته ـ فيستذكر فيه كل شيء. هكذا جاء ارتباط المسافر عنه بالمسافر إليه بنسيان حاجة مشتركة بينهما هي «الخرزة» الملكية. فيقرر العودة إلى البيت بنفسه غير معتمد على أحد من جنده وأثناء دخوله يرى زوجته مع العبد. فيقتلهما، ثم يأخذ الخرزة ـ رغم أن الحكاية لا تتعرض إلى مصيرها لاحقاً ـ ثم يواصل السفر بعزم أشد بعدما أضاف إلى رغبته في رؤية أخيه، واقعاً آخر هو رفضه لمملكته وزوجته ولكل ما يتعلق بالحكم.

5 ـ وهكذا تستجمع في شخصية الأخ الأصغر صفات البطولة فيصبح الشخصية الرئيسة في الجزء الأول من الحكاية لينتهي دوره بعد أن تأخذ الحكاية مجالاً آخر، وتتداخل فيها حكايات أخرى.

ويمكن إجمال الخط العام التصاعدي للجزء الأول بما يلي:

أ ـ مجهوليات عامة في أسماء الممالك وأمكنتها وأزمنتها واسمي الملك وزوجته اللذين أنجبا شهريار وشاه زمان.

ب ـ معلومات أولية عن الأفعال التي قرر القيام بها شاه زمان، وهي قتل زوجته.

جـ ـ إيحاء ما بأن تصرف الزوجة مع العبد على فراش الزوج يرتبط بمكان الخرزة الملكية من جهة، وبكونها ملكة باستطاعتها أن تتصرف بملكية زوجها أثناء غيابه فاستخدمت الفراش للدلالة على هذه الملكية المشاعة.

الجزء الثاني:

يبدأ الجزء الثاني مع استقبال شهريار لأخيه شاه زمان والقاص الشعبي للحكاية، ألقى في بداية القسم أحجاراً صغيرة سوف تأخذ مكانها في المجرى العام للحكاية مؤكداً بذلك على تداخل الحكاية الأولى بالحكاية الثانية، مستخدماً السرد التتابعي، مع ربط السابق باللاحق بفعل مشترك. إلا أن هذا الجزء يتحرك على أرضية أوسع من سابقه. فبعد الاحتفاء بأخيه، وتزيين المدينة بمقدمه. يقضي شاه زمان فترة ضيفاً ـ غير معلن عنها ـ فيمرض خلالها مما يدفع شهريار بالتساؤل عن سبب المرض. إلا أن شاه زمان لا يفصح أول الأمر عن سره الخاص وإنما يكتفي بقوله أن في بطني جرحاً. مما يدفع شهريار بالاستزادة بالأسئلة

والإلحاح عليه. ولم لا، فالأخوان لم يريا بعضهما منذ عشرين سنة.

في هذا الجزء يعود السفر محكاً لكشف المجهول في النفس وفي المملكة فيقترح شهريار على أخيه أن يسافر معه. إلا أن شاه زمان يفضل البقاء في القصر. وعندما يسافر شهريار، يتلصص شاه زمان على زوجة أخيه، فيراها وعبيدها في احتفال جنسي مكشوف. وبعد رؤيته لما جرى أمامه، تعود صحته، ويصلح لونه. وعندما يعود شهريار يتساءل عن سبب التحسن الذي طرأ على صحة أخيه، فلا يجاب أول الأمر بوضوح ولكنه يشرح له حاله مع زوجته، ولذا عليه أي ـ شهريار ـ أن يعلن السفر ولكنه يختفي ليرى ماذا تفعل زوجته في غيابه، وفعلاً تحقق ما كان قد شاهده شاه زمان في المرة الأولى. فيقرر الأخوان السفر إلى المجهول من الممالك، للوقوف على ما يحدث للملوك على أيدي زوجاتهم، وهل يحدث ما حدث لهما؟.

باستطاعتنا القول أن ـ السفر ـ وتأكيده هو الحدث الأساس في هذا الجزء. وذلك من خلال ما يأتي:

1 ـ هل يكون السفر علاجاً عن حالة، أم تأكيداً لوضع، أم كشفاً لمخفي؟ هذه التساؤلات أجيب عنها بالإيجاب.

2 ـ هل تبقى حاشية الملك المسافر ملتزمة مثل ما

كان الملك حاضراً أم أنها تتصرف كما لو كانت هي بديل عن الملك فإذا تأكد من ذلك فإن زوجته ـ أي زوجة شاه زمان ـ قد اعتبرت نفسها ملكة بغيابه فتصرفت بملكيتها بما فيها العبيد، فجاءت ممارستها معهم جزءاً من ملكيتها لهم. وتأكد له هذا المبدأ بما شاهده مع زوجة أخيه أثناء غيابه.

3 ـ لنخلص من ذلك كله إلى أن المملكة، والملكية، مهما عظمت ومهما قويت لا يمكن إلا أن يتسرب إليها الخلل، سواء كان ذلك في الفراش أو في البستان وبالتالي الوقوف على حقيقة واحدة، أن زوجات الملوك يتصرفن بغياب أزواجهن الملوك تصرف المالك بكل ما يعود للملك الغائب.

4 ـ إلا أن شهريار لا يقتل زوجته كما فعل شاه زمان. فشاه زمان كان مسافراً إلى «مجهول»، أما شهريار فكان مسافراً إلى مجهول آخر مع شيء معلوم هو حال أخيه. ولذلك لا بد أن يتأكد أولاً من سبب خيانة زوجته الحقيقي، فهل هو ضعف في كيانها الأنثوي؟ أم أنها حاجة خاصة كانت تمارسها بغيابه فقط؟..

5 ـ والقسم الثاني، يوسع من حركة المكان. ففيه شخصيتان رئيسيتان أحدهما هو شاه زمان صاحب خبرة مسبقة. والثاني شهريار الذي اكتسب الخبرة مضاعفةً، من

أخيه ومن حياته وكذلك ترك القاص في هذا القسم أفعالاً متشعبة وعديدة، وسوف لا نجد لها حلولاً في حكاية الأستهلال كلها، كما احتوى القسم على ذروة، قصصية جديدة تجعل القارىء يتابع أو يتشوق لما سيأتي بعد ذلك.

6 ـ وقياساً لأبعاد هذا القسم نجده بأفعال كثيرة ويمكن ملاحظة الحركة العامة:

أ ـ ما زال المكان مجهولاً والزمان كذلك. فلم نعرف كم استغرق اكتشاف شهريار لفعل زوجته من الوقت.

ب ـ اتساع دائرة الحدث، وتعدد أشخاصه، رغم بقاء الفعل المركزي في إطار محدد.

جـ ـ عدم قتل الزوجة، بعكس ما فعل شاه زمان كرد انفعالي صبياني.

د ـ نسيان قضية «الخرزة» التي ظهرت في القسم الأول، وكأنها السر الذي يحوي في داخله تكوين العائلة المالكة تلك. وللخرزة في الفولكلور إمكانية التنبؤ والسحر والحماية.

هـ ـ تعدد أغراض السفر. وجعله إمكانية لاكتشاف المجهول في النفس وفي العالم.

و ـ تركيز على العامل النفسي المستجد لدى شهريار.

الجزء الثالث:

يبدأ الجزء الثالث في توحد الأخوين في غرض واحد: هو السفر إلى العالم ورؤية ما يجري لمثيلهما من ملوك. ويعني هذا إذابة شخصيتهما بشخصية واحدة. وكشيء طبيعي سوف يذوب الصغير في الكبير ويصبحان جسداً واحداً، وهدفاً واحداً، وفعلاً واحداً. ولذلك نجد حركة هذا القسم مركزة وأساسية في تغيير مجرى الفعل. ولما كانا سيصلان إلى نتيجة واحدة فلا حاجة إلى سميهما، بل إننا نجد هذا القسم يلغي كلا الاسمين ويعوض عنهما بالملكين. تمهيداً لإلغاء الصغير في القسم الرابع من الحكاية كلياً.

في هذا القسم نجد حركة الفعل تتجه الوجهة التالية:

1 ـ خروجهما من المملكة المجهولة الاسم وجلوسهما بعد التعب تحت شجرة وسط مرج وعندها عين ماء حلو، بجانب بحر مالح. وفي هذه الأشياء الثلاثة: الشجرة، العين، البحر، دلائل مكانية وفولكلورية واضحة فالشجرة رمز للحياة، وملجأ آمن لهما من دبيب الأرض وموج البحر. والعين الحلوة الماء مضادة لملوحة البحر، ومكملة للشجرة وكلاهما ضد البحر المجهول الأبعاد والأعماق. البحر، رمز للمجهول، بل هو شيء مالم يعرفه أحد. هذه الدلالة هي التي تجعل القصة تستطيل وتمتد،

فنحن لا نتوقع من شجرة واحدة أو عين ماء صغيرة أن تمدنا بحكاية استمرارية لما هما عليه، لا سيما وأنهما عازمان على السفر إلى المجهول، ولذلك توجهت أنظارهما إلى البحر. ومن البحر بدأت الحكاية الجديدة.

2 ـ ويكون وقت جلوسهما هو النهار، هذه أول مرة نتعرف بها على زمن جزئي. النهار والبحر. معلوم ومجهول، هما الزمنان اللذان يمنحان القصة قوة. ففي النهار يريان كل شيء، وبالتالي فإن أي فعل آت من البحر لا يكون مجهولاً لديهما. ولذلك كان خروج العفريت بعد هياج البحر بالصندوق وفتحه وإخراج الصبية منه، تم في ضوء النهار وأمام عيونهما.

أما الملكان فقد خافا من هياج البحر، وعندما رأيا العفريت (الجني) بعينيهما صعدا إلى أعلى الشجرة. فعل (الرؤية) المشتركة هنا يؤكد ما سبق وأن قررا على ضوئه السفر من مملكتهما، فهما لم (يسمعا) بما فعلت زوجاتهما، بل (رأيا) ما حدث أمام عيونهما. الرؤية في هذا القسم من الحكاية حدسهما بأنهما على حق فيما يفعلانه.

3 ـ إلا أن الجني أو العفريت، يكتفي بأن يفتح الصندوق، ويخرج منه العلبة، ومن العلبة الصبية الجميلة. ثم ينام بعد ذلك، تاركاً كل شيء دون أن يأخذ من ذهن

القاص أية مساحة فكرية.. أما الصبية فتنظر إلى أعلى الشجرة، فترى الملكين. ثم تأمرهما بالنزول وإذا رفضا أيقظت العفريت ليقتلهما، وما أن ينزلا حتى تأمرهما بأن «يرصعا رصعاً» أي يقيما في المكان ويتقاربا ويعني هذا توحدهما واندماجهما، وإلغاء للسانيهما ولكل ما يفرق إزاءها. ثم تأمرهما أن يضاجعاها. فيفعلان. ولا نعرف من كان الأول. فلربما كان الأصغر شاه زمان: أولاً لأنه الأصغر ويطيع ما يأمره به الأكبر، وثانياً كان مريضاً وشفي، وبعيداً عن الجنس واقترب منه بينما ما زالت حياة شهريار مجهولة، وما زال لديه الكثير من الأسرار. لم نتعرف عليها كما تعرفنا على حياة أخيه شاه زمان.

4 ـ تطلب الصبية خاتميهما لتضعهما مع الـ 570 خاتماً. وعندما يسألان عن السبب، تقول أن هؤلاء الـ 570 قد ضاجعوها بغفلة من العفريت (الجني) رغم أن العفريت اختطفها في ليلة عرسها. أن المرأة إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء. وتوضح هذه الحادثة أبعاداً عديدة.

1 ـ أنها صريحة القول، فهي لم تخف عملها. وكأن القاص قد وظفها لتقول للملكين ذلك فقط من دون الـ 570 شخصاً.

2 ـ إنها امرأة صبية ولجمالها، وضعها العفريت في علبة والعلبة في صندوق مقفل بسبعة أقفال ومرمي في

أعماق البحر. ومع ذلك تتحايل الصبية على العفريت وتتصل بالناس وتفعل معهم مستعملة قوة العفريت لذلك.

3 ـ إن العفريت هنا أشبه ما يكون بالوسيط فهو قد ظهر في الحكاية بدون فعل خاص به. إنه يحب الصبية ويحميها ولكنه لا يعرف حيلتها. العفريت من جنس آخر، أما الصبية فمن البشر. ويعني هذا أن البشر أكثر تمكناً من أي جنس آخر لما يملكونه من عقل وتدبير وإمكانية حتى ولو كان الإنسان ضعيفاً ومحجوزاً، في صندوق مقفل.

5 ـ يقرر الملكان العودة إلى المملكة. بعدما (رأيا) من أمر الصبية وكيف أنها تفعل ذلك بمفردها وبدون حاشية لها ولا معونة. وبحضرة عفريت شرير.. فكيف وهما بشر!. ويوضح هذا الحدث لنا ما يأتي:

أ ـ إن اكتفاء الأخوين بمثال الصبية كان إجابة عن تساؤلهما لما فعلته زوجتاهما. ولكنه لا يبرر ذلك فعل الزوجتين، بل يؤكده ويعمقه، وبالتالي يؤكد في نفسية الملكين مبدأ «الخيانة الدائمة» ـ الذي سنأتي عليه تفصيلاً في مكان آخر من هذه الدراسة ـ كما يؤكد أنهما سوية مارسا الزنا مع امرأة واحدة وتحت التهديد.

ب ـ يقطع الملكان السفر ويعودان إلى المملكة ويقتل شهريار زوجته وحاشيته وكل العبيد الذين يملكهم. لكنه لا يلغي صفته كملك كما فعل شاه زمان.

جـ ـ يتحول السفر من السفر نحو المجهول في القسم الثاني إلى السفر نحو الذات في القسم الرابع. الذات هنا لا تكتمل خارج مكانها الذي نشأت فيه أي المملكة.

د ـ أما ما كان من شأن الصبية والعفريت فقد اختفيا من القصة، بعد أن أديا وظيفتهما، وكل حسب موقعه من الحكاية.

هـ ـ تقفل الدائرة على تساؤل الملكين السابق عن أحوال الملوك الآخرين باكتفائهما بتجربة واحدة فقط. فكان الجواب بمثابة الإقرار بحالهما السابق. إلا أن الجواب هذا فتح نافذة أخرى لتساؤل أعم وهو:

هل أن زوجتيهما كانتا تهددان عبيدهما بهما إن لم يفعلا معهما؟ هذا التساؤل يقودنا إلى بحث أسرار النفس البشرية ومن خلال الرجل والمرأة كل على انفراد لنصل إلى أسطورة التحدي المتكافىء المستمرة حتى اليوم بين الزوجين الناجحين.

الجزء الرابع:

يبدأ القسم الرابع بتسليط الضوء على شهريار فقط، بينما يختفي شاه زمان من الوجود إذ أنه ـ أي شاه زمان ـ قد «توحد» في شخصية أخيه بعد أن مارسا الجنس سوية مع امرأة واحدة، وتحت تهديد واحد.

ومع شهريار الملك الماجن نعيش بقية القصة. فبعد عودته وقتله لزوجته. «أمر» نفسه بأن تتزوج كل ليلة امرأة ثم يقتلها في الصباح. وتوضح لنا هذه الحادثة المستويات التالية:

1 ـ أن شهريار استقر على عدم الثقة «بالمرأة» مهما كان موقعها ونسبها وكلامها وحياتها. وهي حالة «عدمية» مطلقة.

2 ـ كما أنه استقر على شيء خاص به، من أنه عدمي مع نفسه وغريب عليها، فهو لا يريد الاستمرار بأكثر من ممارسة لليلة واحدة حاصراً الزمن كله بدورة واحدة والعملية بامرأة واحدة.

3 ـ إنه كان يمارس ذلك تحت «التهديد». تهديده للناس. بينما لم يكن «يهددهم» يومذاك، بل كان كما تقول الحكاية عادلاً منصفاً محبوباً أنه الآن يسلك «التهديد» بالممارسة مع «النساء» كما كانت زوجته والصبية «تهددان الرجال» بالفعل معهما. «التهديد» هنا صفة في النفس القوية وخصيصة من خصائصها. وسندرسه مفصلاً في مكان آخر.

4 ـ ولأول مرة تصبح المرأة ملغاة، فطوال ثلاث سنوات يمارس فعل القتل معها، دون أن تستخدم هي أية حيلة لإيقافه كتلك التي سمعها من فم الصبية «من أن الواحدة منا إذا أرادت فعلاً لم يمنعها شيء». استسلام المرأة هنا خصيصة اجتماعية جديدة تفقدها المرأة تحت

تهديد» لتمنحها للرجل الذي خضع للتهديد سابقاً وتحرر منه اجتماعياً أو ظاهرياً بينما بقي التهديد «كامناً» في النفس لدى المرأة لأنها ليست قادرة الآن على إظهاره لوجود قوة أكبر منها ألا وهي قوة شهريار.

5 ـ لا أهمية تذكر لفعل العامة من الناس. فهم لم يستطيعوا منع شهريار من أخذ بناتهم. وتدل لنا هذه الحالة، على أن شهريار العادل، تحول إلى شهريار «مستبد» فوظف كامل إمكاناته السلطوية لتحقيق مأربه والعدد الذي مارس معهن الجنس على مدى ثلاث سنوات كان مستسلماً، لا بفعل قوة شهريار حسب، بل بفعل القدر الذي تلبس شهريار المستبد. ولذا فالعامة هنا محكومة بقدرية مسبقة من امتيازاتها وجود ملك بشخصية «قوية» ووجود «رعية» بشخصية «ضعيفة».

6 ـ ولكن الحياة تحمل نقيضها باستمرار، فالنفي لاستبداد شهريار لا يأتي بأن تتغير السلطة لأن السلطة محمية بالتكوين الاجتماعي والأعراف والتقاليد، وإنما يأتي النفي من داخل النفس أولاً ومن داخل الجنس البشري ثانياً. ويظهر ذلك من خلال الأمور التالية:

أ ـ لم يبق في المدينة فتاة لم يضاجعها شهريار ويقتلها. وضجر العامة لم يتولد إلا لعجزهم عن تحقيق هذا الطلب.

ب ـ لذلك التجأ الوزير ـ عضد الملك وشريكه في المملكة ـ إلى نفسه وجلب له ابنته ـ وهو نفي داخلي في تكوين السلطة.

جـ ـ أما شهريار فلم يعلن عجزه بعد عن ممارسة القتل، بل إن رغبته الدموية تحولت إلى سادية اجتماعية عامة. ولم يوقف هذه السادية «بتكرار» ما يقدم له، بل لا بد لإيقافها أن تكون من داخل المرأة نفسها. هكذا أعلنت شهرزاد ـ بأنها ستوقف موت بني جنسها، حفاظاً على ما اكتسبته المرأة من شخصية خاصة منذ ولادتها.

7 ـ أما شهريار فلم يعلم بهوية القادمة إليه من النساء ولو كان يعلم لتفتحت طاقة «التهديد» لديه على مسارب جديدة ولكن القاص الشعبي لا بد أن يوقف شهريار عند حاله السابق لأنه أصبح مشرباً به محكوماً بعاداته. رغم أنه لا يسلك إلا طريقاً واحداً ـ وهو المجيء بفتاة في كل ليلة ـ لتحقيقه وبإمكان القاص أن ينهي الحكاية عند هذ الحد فيما لو كانت المدينة قادرة على «منح» شهريار النساء. إلا أن المدينة أصابها الطاعون، طاعون من المتعذر الشفاء منه، هو أشبه بطاعون طيبة ولذا كان لا بد من إنقاذ المدينة، ونفي الوضع القائم بها، بوضع جديد رغم أنه يبقي على أشكال السلطة القائمة كما كان حال أوديب مع طيبة عندما أنقذها من الوحش. فعادت الملكية إليها بزواجه من

.. م فعله الوزير بتقديمه لابنته يعد بمثابة تجديد الملكية
.. ذ خل ملكها «الحي» شهريار.

ـجزء الخامس

1 ـ يبدأ الجزء الخامس بمحنة الوزير، إذ أنه لا ـتصيع تلبية رغبات شهريار، فيحكي القصة لزوجته وابنته. ... مفارقة أولى. فالمدينة والتي من ضمنها زوجة الوزير . ...ه لا شك أنهم يعرفون بما يجري. الحكاية لم توضح ـ ذلك. ولكن مشيئة القاص أرادت ذلك. لأن ما سيغير ـظام القائم يكمن في رحمه وليس في الشعب. فالشعب يستغل ويُنهب وغير قادر على التغيير لإيمانه المطلق بملكية شهريار المستمدة قوتها من النظام الاجتماعي القائم.

2 ـ ولكي يكون الاستعداد للتغيير قوياً، لا بد أن تكون امرأة أولاً وابنة وزير ثانياً ولذا كانت شهرزاد، وقد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك وأخبار الأمم الماضين. تقف على ما يحركهم وما ينقصهم، الاستعداد هنا متكامل. وشهرزاد قادرة على أن تحمي بنات جنسها من خلال نفي شخصية شهريار الجديدة أو أن تموت كمثيلاتها.

3 ـ وتسلك لتحقيق ذلك الخطوات التالية:

أ ـ استعدادها الثقافي والفكري.

ب ـ رغبتها في الزواج بالملك المستبد.

جـ ـ تهيئة أختها للدخول عليها في ساعة محددة من الليل.

د ـ طلب أختها منها حكاية من الحكايات.

هـ ـ وبما أن الصباح لم يحل بعد، فإنها قادرة على أخذ موافقة شهريار بقص حكاية عليه.

و ـ التهيؤ النفسي وامتحان القدرة الذاتية عندها بمواجهة وضع صممت هي على إيقافه عند حده.

ز ـ رسوخ العادة عند شهريار واتخاذه طريقاً واحداً للانتقام من النساء، فما كان من شهرزاد إلا أن فهمت تفكيره وعقليته وأساليبه.

4 ـ أما حكايات أبيها لها عن الحمار والثور وصاحبهما وعن الديك والكلب والمزارع، فليس لها شأن عام فالأب أراد بهذه الحكايات أن لا يفقد ابنته كما فقد الآباء بناتهم دون سبب، أما شهرزاد، فقد أصرت على الزواج مانحة ثقتها بنفسها إمكانية أن «تتحدى» شهريار، وبالتالي أن تثبت من جديد إمكانية المرأة من أنها إذا أرادت فعلت.

5 ـ وتنجح الخطة تتزوج شهزاد شهريار، وقبيل الصباح ترسل بطلب أختها بعد أن بكت أمام شهريار من أنها لا تستطيع دون أن ترى أختها معها. فيوافق الملك.

وعندما تدخل دنيازاد تطلب من شهرزاد أن تحدثها حديثاً يقطع السهرة، وتطلب شهرزاد بدورها موافقة الملك، وما دام الليل لم ينقض فالملك يوافق ـ وتبدأ شهرزاد بالليالي تباعاً ـ مؤجلاً قتلها إلى إكمالها الحكايات.

ونقف عند النهاية وقفة متأملة.

1 ـ شهرزاد من دون بنات جنسها هي التي خطت الخطوة نحو الزواج بشهريار. فبنات جنسها من النساء كن يسقن إليه عنوة. ويعني هذا أن جذوة الرفض «كامنة» عند شهرزاد بقبولها الزواج وإلا لم تستطع إحداث أي ثورة على العادات والتقاليد والنظم السائدة لدى شهريار.

2 ـ وتستعد لذلك فبالإضافة إلى ما سبق توضيحه في الفقرة الثالثة من هذا القسم. فتأخذ أختها. واحدة من بني جنسها أيضاً تستعين بها، وهذه أول مرة يكون في حضرة شهريار امرأتان، إحداهما زوجة والأخرى موضوعة ضمن هدف آخر، فدنيازاد وسيط بين موقفين: أختها التي تضمر بطلبها منها حكاية غرضاً، وشهريار الذي حقق شهرزاد طلباً بدخولها عليه، هذا الموقف بالنسبة لدنيازاد كان معروفاً بجانب منه هو أنها تنقذ أختها بطلبها منها حكاية، وغير معروف بالنسبة لها من أنها موضوعة ضمن غاية خاصة لدى شهرزاد ولذلك لا نجد أي دور آخر في الليالي القادمة لدنيازاد.

3 ـ وبموافقة الملك شهريار على طلب شهرزاد بأن تحكي حكاية لهما. بدأت أولى النجاحات. فلا شك أن شهرزاد قد خططت للنوم مع شهريار في أول الليل، وإلا لما أصبح في الليل متسع لسماع حكاية رغم أن القاص لم يخبرنا كيف كان يمارس شهريار الجنس وفي أي ساعة من الليل.

4 ـ تبدأ السيدة شهرزاد في تغيير السيد شهريار نفسياً. ها هي تدخل إليه من عدة منافذ. وعدة طرق. لقد جهزت له جيوشاً من الفكر والأساليب، وعدة من الثقافة والممارسة، مستغلة زمن الليل وحده في حين أنها تعرف أن النهار لا يحدث فيه القتل، وتلك خصوصية لم يكشف لنا القاص الشعبي مغزاها، لماذا الليل؟ هل هو الستار الذي يخفي أسرار الماضين؟ أم أن مزاج السيد شهريار الدموي لا يظهر إلا عندما يختفي الضوء عن الأرض؟ وهل عرفت شهرزاد مثل هذا السر فبدأت حكاياتها في المساء، وبعد نومة فراش؟ وهل كان شهريار وهو يستمع إلى قصص الأولين والآخرين منصتاً فقط، أم كان يتغير بفعل قوى غريبة وجديدة بدأت تهب عليه في كل مساء؟

لا شك أن هذا وغيره كان موجوداً. لقد بدأ «التحدي» تحدي المرأة «لتحدي» الرجل. وها هما المتحديان (سوية) على «فراش» واحد، وخلف غرفتهما

الصغيرة كانت ثورة عنيفة تجري على ساحات النفس وعلى أرض المجتمع، ينتهي الموقف بنا إلى نقطة حاسمة وهي أن البشر قد كفوا عن ممارسة «التهديد» بعضهم ضد الآخر «علانية» في مجال الجنس، بينما بقي «التهديد» سراً من أسرار النفس وخصيصة من خصائص الجنس البشري يمارسه البعض ضد الآخر في أشكال متعددة ولأغراض متعددة قد يكون الجنس من بينها.

التحدي المتكافىء قوة الرجل المانح الإيجابي. وقوة المرأة المانحة السلبية، تتوحدان في فعل هو «الديمومة» للبشر بعد أن كان أحد طرفي الجنس البشري وهو المرأة مهدداً بالفناء على يد الطرف الآخر الرجل.

وهكذا تستمر الحكايات صراعاً بين تحديين طرفاه الرجل والمرأة، ومادته الجنس أو الكسب أو المنح أو الاستقلال. بالطبع لم تحو كل القصص مثل هذا الصراع، وهذا يعود إلى الإضافات اللاحقة على الليالي إلا أن المدقق يجد أن خيطاً عاماً من الصراع المتكافىء بين المرأة والرجل كان يشمل معظم حكايات الليالي. الصراع المتكافىء من أجل «استمرار» الجنس البشري بعد أن كان مهدداً بالفناء على يد شهريار.

لنتعمق أكثر في استكناه ماهية التحدي «المتكافىء لدى» كل من شهريار وشهرزاد. فالحكاية المفتتح لا تدلنا

إلا على خطوطه العامة. أما ما يختفي تحت الحالة كلها فما زال مغطى بألبسة العصر الكثيفة. فلنبحثه على مختلف المستويات: المستوى الاجتماعي، المستوى الشخصي، المستوى اللغوي، المستوى الأسطوري.

المستوى الاجتماعي

ماذا يعني شكل الحكم الملكي في مثل تلك الحالة؟. لا شك أن بعداً طبقياً كان يسود شكل نظام الحكم. فالملك ووزراؤه وحاشيته يمثلون الطبقة المالكة، الارستقراطية والعسكرية والتجارية والسياسية. ويمثل الملك قمة هرم هذه السلطة ويحتمي بشرعية الآهية ووراثية مزدوجة تمنحه تنصيب نفسه أو من يخلفه، كما يتيح له حرية التملك والمصادرة، ليس على مستوى الأموال بل البشر كذلك.

وما دامت المعلومات قليلة عن ملوك ساسان الذين حكموا جزائر الهند والصين كما تقول الليالي، فإن المعلومات أقل إن لم تكن معدومة عن الطبيعة الاجتماعية للملكين شهريار وشاه زمان. فنحن نجهل تماماً مساحة الممالك واقتصادياتها وسكانها والدين الذي يدينون به، كما نجهل مواقعها الجغرافية وطرق معيشة سكانها، وإذا كانت مملكة شاه زمان مسماة بسمرقند فإن مملكة شهريار «مجهولة» تماماً.

وإذا ما اقتربنا من أجواء الحكاية، فإن الليالي كلها تدور ـ كما هو حادث ـ في المملكة المجهولة لشهريار، وهذا ما يجعل منها إمكانية أن تكون في كل مكان وزمان، وهو الأسلوب الذي جعلنا نرى من خلالها عصورنا العباسية وسواها وقد دخلت تحت ثياب الأصل.

وتبقى الحالة الاجتماعية وشكل النظام الاقتصادي «مجهولاً» للقارىء مما أتاح فرصة للخيال الشعبي أن يمد ساعده إلى أعماق النفس وأعماق المجتمع ليمزج الحكايات والأقوال والأمثلة ويسطرها على هيئة قصص وحكايات وآراء شملت السياسة والاجتماع وطرق التجارة وأساليب الحكم وأبعاد النفس وقضايا الجنس والبغاء والزنا والمخاطر والمغامرات.

ويتضح من هذا أن شكل الدولة بعمومه كان ينقسم إلى طبقتين رئيسيتين الأولى طبقة الحكام وعلى رأسها الملك. والثانية عموم الناس بما فيهم العبيد المملوكون. هذا التقسيم الذي يخفي في أبعاده فئات وشرائح تتكون منها كل طبقة، ولا يسعنا بمثل هذه «المجهولية» التامة أن نضعه تحت هاتين الطبقتين فقط.

ومن عادة الملوك أنهم لا يصادرون الناس كأموال فقط، بل كمشاعر وأحاسيس، وهذا ما نشأ من قتل صفات العبيد الجنسية لاحقاً خوفاً من ارتكابهم الإثم وليصبحوا

أقوياء أشداء في العمل لصالح المالك.

والملكة كالملك. تمارس حقها بحضوره أو بغيابه. متسلطة، آمرة ناهية وحاشيتها هي حاشية الملك، عدا بعض الاختلافات الصغيرة. وعندما يغيب أحدهما يمتلك الآخر كل مايعود لهما سوية. هكذا تصرفت زوجة شاه زمان عندما سافر زوجها إلى أخيه. فاستدعت عبداً من حاشيتها ومارست الجنس معه على فراش زوجها. الملكية المطلقة لها أباحت بغياب زوجها شرعية التصرف بفراش زوجها الذي هو فراشها الكلي الآن.

وممارستها مع عبيدها الجنس كان بأمر منها، ولم نعرف إذا ما استخدمت معه التهديد أم لا، إلا أن التهديد قائم بفعل تسلطها وامتلاكها لمشاعره وأحاسيسه باعتبارها الملكة والملك في آن واحد.

أما قتلها فقد تم بعد أن شعر شاه زمان أن فراشه (ملكيته الخاصة) وزوجته قد انتهكا من قبل أحد عبيده. تهديد الملكية من داخلها هو الذي جعله يقدم على قتلهما سوية. وفي الفراش نفسه. وكأنه بقتلهما يرفض ملكيته كلياً، ناعتاً إياها بالعاهرة لقد أصبح بقتلها حراً، فكان السفر ملجأه الآمن وأسلوبه المباشر الذي سنجده فيما بعد يصبح ـ أي السفر ـ أسلوباً للكشف وطريقة لامتحان النفس والمواقف.

وعندما نأتي إلى مملكة شهريار. فإننا سنجد النظام

... شكلاً وممارسة وصفة للعدالة والطيبة التي كانت
تتمتع بمملكتيهما كانت من خيال القاص لأن الملكية
مهما كانت مساوِؤها هي الشكل الأكثر شيوعاً يومذاك،
وحتى عهد قريب لم يجعل شكسبير أحداً ينتصر على
الملكية مهما كانت مساوىء هذه الملكية.

وعموماً فإن مملكة شهريار أكثر «مجهولية» من مملكة شاه زمان فنحن لا نعرف موقعها وأناسها وطريقة الحكم فيها، كما لا نعرف كذلك اسم زوجته وهل هي من عائلة مالكة أم من الرعية. هذه مجهوليات أخرى تضاف إلى ما سبق.

وتعاد القصة ذاتها في هذه المملكة الجديدة. إلا أن شهريار لا يقتل زوجته أول الأمر كما فعل شاه زمان بل يتركها ويغادران سوية إلى الممالك الأخرى وهل الملوك يحيون مثل حياتهما؟ وهل زوجاتهم يمارسن الجنس كيفما شئن في غيابهم؟

التساؤلات العديدة هي التي دفعتهما إلى السفر والبحث والكشف ولكنهما يعودان بعد أن رأيا الصبية والعفريت. ولا نعلم هل بقي شاه زمان مع أخيه شهريار في مملكته أم سافر إلى مملكته السابقة في سمرقند. بل كل الذي نعرفه أن شهريار أقام في قصره وسلط سيفه على الناس وبدأ يمارس عملية الزواج لليلة واحدة. في حين أن

صفة العدالة والطيبة ورضاء الشعب عنه قد اختفت بفعلته هذه، وحل محلها الضجر والعويل وطلب المساعدة.

ولكن، الشعب، (العامة من الناس)، لا يمتلك قدرة على تغيير شكل النظام، فالملكية كما أسلفنا حق مقدس ولا يجوز المساس بها كما أن القاص الشعبي لم يخبرنا شيئاً عن شهريار، هل أنجب أطفالاً من زوجته الأولى حتى يتسلموا من بعده المملكة فيما لو ثار الشعب أم لا.؟ كل ما هناك أن شهريار بقي لوحده، يساعده كما يبدو وزيره والد شهرزاد ودنيازاد وحتى هذا الوزير لم يظهر على ساحة السياسة إلا عندما بلغ ضجر الناس نهايته.

التغيير إذن لا يمكن أن يحدث في شكل الحكم، ولكن بالإمكان حدوثه في أسلوب الحكم. وهنا يأتي دور الوزير، الذي قدم ابنته شهرزاد بأسلحة جديدة متكاملة وبقدرة الحفاظ على الملكية مع إمكانية تغيير طبيعة وأسلوب الملك.

ولنقف هنا وقفة متأنية.

1 ـ إن غاية شهرزاد ليست الزواج وحده، بل أنقاذ جنسها. أي إنقاذ «النساء» اللائي يشكلن نصف مجتمع المملكة. فلا يصح أن تكون مملكة برجال فقط، ولم يعرف التاريخ شكلاً كهذه المملكة. فلربما سيكون شهريار نهاية الملوك إذا ما انتهت المرأة في مملكته أو ربما

ستكون المملكة شكلاً آخر، وعندئذ يهدد الجنس البشري بالفناء وهذا شيء غير معقول.

2 ـ إن شهرزاد خلاصة لكل النساء اللائي مر بهن شهريار وشاه زمان ـ وسنأتي على ذلك مفصلاً في المستوى الشخصي ـ لذلك فإقدامها على الزواج بشهريار «تحد» لرجولته بالإمكانية «الكامنة» في الجنس المهدد بالفناء.

3 ـ إن لجوء الوزير إلى ابنتيه يعني نهاية للنساء البالغات في المجتمع، وإذا ما انتهى مثل هذا الصنف من النساء ماذا سيكون مصير النساء الصغيرات والأمهات؟. وهل ينتظر شهريار إلى أن يتم بلوغ جيل آخر من النساء حتى يمارس معهن؟ أم أن مخاطر لا يمكن التكهن بها ستحدث؟ ترى ماذا سيفعل شهريار؟ هل يغير عادته التي استمر عليها ثلاث سنوات؟ ماذا سيحدث إذا غير عادته؟ وماذا ستكون العادة القادمة له؟. ثم هل يبقى ملكاً؟ أم ترى سيسلك طريقاً آخر للحياة؟ لذا فشهرزاد يمكن اعتبارها، آخر النساء البالغات. ولذلك حملت معها كل إمكانية المرأة «المتحدية» للرجل «المتحدي» لجنسهن.

في إطار بقاء المملكة قائمة بملكها وشعبها وكل أشكالها القانونية جرى الصراع بين شهرزاد وشهريار، بين ابنة وزير هو الآخر جزء من نظام الملوكية، وبين الملك

رأس هذا النظام. بين من يريد تهديم مملكته بقتله نصف سكانها، وبين من يريد الحفاظ عليها بإيقاف تحديه عند حد. وهكذا يتصارع الضدان ولكن على فراش الزوجية لمدة ألف ليلة وليلة. استطاعت «المرأة» شهرزاد أن تحقق غرضين:

1 ـ إنضاج جيل كامل خلال ألف ليلة وليلة من الصبيات البالغات تحسباً لما سيكون عليه شهريار فيما لو قتل شهرزاد.. هذا «تحد نوعي» كامن في الطبيعة البشرية لدى النساء.

2 ـ التحايل على إخفاء أولادها الثلاثة الذين أنجبتهم منه وإبرازهم في آخر مقطع من آخر ليلة من الليالي. وانتظار ماذا سيحدث ووجود أولاد ثلاثة لا شك أنهم يحملون صفات وراثية من أم متحدية معلومة الاسم، وأب متحدي معلوم الاسم والسلوك، وفي ذلك خلاص لبني جنسها من أية نزوعات شريرة علنية لدى البشر غير الأسوياء. هذا الإخفاء الكامن يؤشر لتوازن الأيام القادمة من حياة المملكة.

المستوى الشخصي

من هو شهريار؟

1 ـ هو أكبر الولدين لأب وأم مجهولين، وسمة الكبر وحدها تجعل منه الوارث الشرعي في عرف النظام الملكي لطبيعة النظام وخصائصه وبالتالي المهيأ اجتماعياً

وفكرياً لأن يوصله ـ أي النظام ـ إلى موقع تال دون أن يصيبه خلل. ولذا جاءت حكاية شهريار وما جرى له بعد حكاية شاه زمان الأصغر، الذي بذر البذرة الأولى في نعش مملكية ثم اختفى بعد أن رعاها شهريار وتمثلها.

وما يزيدنا في «مجهولية» سمات شهريار، أن مملكته غير معلومة الموقع كذلك، ولا نعرف كم سنة بقي يحكم بعد زواجه بشهرزاد. كما أن اسم ومكانة زوجته غير معروفة، هذه المجهوليات تضفي على شخصية شهريار سمات أسطورية خاصة بنظام ملكي.

بالإمكان اعتبار شهريار تبعاً لذلك نفياً لوالده الملك ولأخيه الملك الصغير. النفي هنا هو الثمرة التي أنضجتها نبتة الأم «والده» ومهدت لها الزهرة ـ شاه زمان ـ للنضوج والاكمال وشق طريقها إلى الحياة من جديد لتنبت في أرض جديدة وتُنفى من قبل ثمرة قادمة. إلا أن الثمرة القادمة لم تظهر بعد. وهذا هو السر الذي جعل القاص الشعبي لا يجعل لشهريار ذرية معلومة إلا في آخر الليالي. إذاً لقد وقف النظام الملكي عند شهريار.. وما دام الشعب لم يستطع التغيير يومذاك فإن شهريار الملك حي إلى الآن، هذا ما تريد قوله الليالي كلها.

2 ـ بعد عشرين سنة من الحكم «يشتاق» لأخيه الأصغر «شاه زمان» والحكاية لم تفصح سبب هذا

الاشتياق. ولكن عقدين من الزمن ن كافيان لأن يدلانا على خلل ما في حياة شهريار جعله يطلب أخاه. المحرك الأول، هو دافع نفسي وشعور بأن له أخاً مثيله يحكم مملكة سمرقند وما دام هو الأكبر فمن غير المستحب الذهاب إليه. لذا طلب استدعاءه فلبّى الصغير طلبه وسافر، ثم حدث أن نسي شاه زمان «الخرزة» المشتركة التي أهداها لهما والدهما. ولما عاد لجلبها رأى زوجته مع عبد أسود فوق الفراش الذي أخفى فيه «الخرزة» فقتلهما.

ولنقف عند الخرزة» قليلاً. فهي تعويذة ملكية تنتقل تباعاً من الآباء إلى الأبناء. نحن لا نعرف الكثير عن طبيعة تلك الخرزة ولكن بقاءها عند الملك الصغير يثير التباساً. فلِمَ لا تكون عند الملك الكبير شهريار وهو أحق بها من أخيه الصغير؟ ولكن في الأمر شيئاً آخر.

فالاخ الصغير في الأساطير هو القاع الذي لا يناله الموت إلا متأخراً وما دامت الخرزة ثمينة وملوكية، فقد بقيت عند الصغير. وعندما حان موعد سفره إلى أخيه شهريار نسيها أول الأمر لأنها متروكة منذ عشرين عاماً، ولكن عاد وتذكرها لأنها الشيء المشترك بينه وبين أخيه، هل كان القدر يرتب شيئاً للملك الصغير فيما لو تركها؟ أم أن العودة إليها وجلبها بمثابة الانتقال الكلي لها إلى موطن آخر سيبقى أطول وأوسع مدى وشهرة من مملكة الأخ الصغير...؟ لعل

السبب الثاني هو الأرجح. وهكذا تنتقل «الخرزة» إلى مملكة شهريار، ثم تختفي من الحكاية لأنها ـ أي الخرزة ـ قد استقرت في مكان سيكون له شأن خاص وحسب علمنا أن هذه أول مرة يُنفى الصغير من الحس الأسطوري الشعبي ويصبح الكبير هو المحور الذي تدور عليه الأحداث. أما والدهما الملك. فقد كان أميناً للتقاليد الأسطورية عندما ترك «الخرزة» عند ابنه الصغير.

التحول هذا يجعلنا نركز على شخصية شهريار وكأنها قد «نفت» كل ما سبقها رغم أحقية السابق بالحيازة وبالممارسة.

٣ ـ ولو دخلنا إلى خصوصيات حكم الملك شهريار في مملكته المجهولة الإسم والموقع لما تعرفنا على شيء يذكر قبل طلبه من أخيه المجيء، وما عدا الكلمات القليلة من أنه حاكم عادل والشعب راض عنه وحكمه مستقيم «إلى أن اشتاق الملك الكبير إلى أخيه الصغير». ماذا يعني الاشتياق هذا؟. ربما أنه ضجر من السكونية التي تحيط حكمه، أو أنه أراد أن يجدد شخصيته من خلال الاحتفاء بأخيه ـ وهذا ما يدل عليه تزيينه للمدينة حال قدوم شاه زمان. والسبب الثاني الأكثر دلالة في تأكيد شخصية شهريار نقطة التحول بين العشرين سنة الماضية، وبين الآتي من الأيام، هو مجيء شاه زمان والاحتفاء به. وسنلاحظ أنه في هاتين الفترتين:

الأولى المحددة بعشرين سنة، والثانية غير المحددة والمستمرة إلى الآن. كان شهريار القاسم المشترك بينهما. أما شاه زمان فقد انتهى بعد فترة العشرين سنة تلك.

في الفترة الثانية تحول العدل إلى ظلم، والرضا إلى إستبداد، والقناعة بالحكم إلى رفض للحكم. وحل القتل بدلاً من الحياة. فالفترة الثانية توزعت بين قسمين:

الأول: استمر ثلاث سنوات وفيه أصبح شهريار مستبداً يقتل في كل ليلة امرأة بعد زواجه منها، وتمثل الاستبداد بضجر الأهلين ورفضهم السلبي لطريقة الملك في الحكم.

والثاني: بدأ من أول ليلة زواجه بشهرزاد وحتى الوقت الحاضر، فترة استماع وتروي، وعبر وحكم، وأمثال. واكتشاف، وتوسع في التجارة والإمارة واستعداد للحرب وللغزو، والوقوف على الكثير من حيل النساء ومكائدهن. والتغيير المستمر المتواصل في أنظمة الحكم وأشكاله وقوانينها.

فإذا كان في فترة حكمه الأولى شخصاً عادياً، كأي ملك ارتضى زوجة واحدة، فهو في فترة حكمه الثانية أصبح شخصين: الأول مستبد قاتل، يريد إشباع ساديته والتعويض. وتمثل جوهر هذه الشخصية في «تحديه» القوي لعنصر المرأة في الحياة، فكانت المرأة طائعة مستسلمة غائبة

ـشخصية معدومة القوة، منساقة إلى الموت. أما الشخص ـثـي، فهو الذي وقع تحت «تحدي» شهرزاد لرجولته ..استبداده. فكان شخصاً سموعاً، منصتاً، منفتحاً هادئاً، ـمستسلماً، ولكنه لم يتخل كلياً عن شخصيته الأولى القاتلة، ـ كان يؤجل القتل ليلة بعد أخرى، حتى ذابت تلك ـشخصية الشريرة في شخصيته الثانية المستسلمة والمستمرة حتى الوقت الحاضر.

لنتفحص نفسية شهريار جيداً.

لا شك أن المحك الرئيس لهذه النفسية هو «المرأة» فنحن لا نعلم شيئاً عن تصرفه مع الناس. المرأة هنا ليست ـلأم» بل هي «الزوجة» نحن لا نعلم عن أمه شيئاً. ولكن ـنعرف عن علاقته بالزوجة أشياء كثيرة فالزوجة عند شهريار، ـلم تنجب طفلاً. هي زوجة فقط، أما الأم لدى شهريار فهي «زوجة + أم» زوجة لأبيه وأم له. ويعني هذا أن للأم خاصية ولذلك تجاهلها القاص. أما الزوجة فهي عمومية ولذلك تنوع في تقديمها وعددها.

وإذا كان شهريار يكتسب من الأم ـ شخصيته وتكوينه البايولوجي فإنه ككيان إنساني يحتوي على جزء من أمه أما الزوجة فلم يحتو فيها على أي شيء. بل كان «يمنحها» شخصيته، ويكسبها هويته. أما هي أي الزوجة ـ فقد مرت بأربع مراحل إلى أن استطاعت أن تعطيه شيئاً

مقابل ما يعطيها إياه.. في المرحلة اللاحقة ـ أي مرحلة زواجه بشهرزاد بدأت المرأة تعطي وتصبح إيجابية، ومتكافئة مع شهريار ولنر ذلك.

1 ـ تشكل مرحلة علاقته بزوجته الأولى بداية اعتيادية لأية علاقة عامة بين ملك وزوجته في هذه المرحلة كانت السلطة الملكية موزعة بين الاثنين وكل حسب وضعه، فالملكة لها حاشية وخدم وعبيد كما هو معروف، وعندما شاهدها تمارس الجنس مع عبد لها، لم يقتلها أول الأمر للأسباب التالية:

أ ـ أنه لا يريد تكرار ما فعله أخوه شاه زمان، وبذلك لا قيمة لسفره لأنه ليس له أخ ثالث يذهب إليه لاكتشاف ما هو مخبأ في حياته الزوجية. وتعد هذه حكمة أولى.

ب ـ أنه لا يريد الاعتداء على ما تملكه من حق خاص بها لا سيما وأنها مارست الجنس في فسقيه وبين الأشجار وليس على الفراش كما فعلت زوجة شاه زمان.

جـ ـ أنه لا يريد رفض المرأة ـ الزوجة. لأن حكايته لم تنته بعد ولأنه لم ير تجربتين كما رأى شاه زمان زوجته وزوجة أخيه. ولذلك عندما شاهد ومارس شهريار الجنس مع الصبية الخارجة من البحر عاد وقتل زوجته.

2 ـ أما علاقته الثانية مع المرأة تمت من خلال الصبية الفاتنة فهي علاقة مفروضة. لقد هددتهما بممارسة

ـجنس معها وإلا أخبرت العفريت فقتلهما. الجنس تحت تهديد هذا منطق الصبية رغم أنها محتجزة تحت التهديد يضاً من قبل العفريت. تهديد الصبية يوازي تهديد العفريت، ولذلك بقيت قصة الصبية مجهولة، بل مستمرة يحتضنها لبحر.

فإذا كان «التهديد» عاملاً هاماً في ممارسة الجنس، فلم لا تكون زوجته الأولى قد مارست «التهديد» بالملك مع عبيدها ليمارسوا الجنس معها؟ ولهذا نجد شهريار يعود إلى قصره ويقتل الزوجة والعبيد والحاشية حتى لا تجد من تهددهم به من اللواتي سيتزوجهن لاحقاً. أو حتى يصبح هو وحده القادر على ممارسة «التهديد» مع النساء فعاد إلى القصر وفي ذاته شيء من قوة العفريت النائم، وشيء آخر من شخصيته الملكية السابقة فجمع الاثنين في ذات واحدة وبدأ يمارس: الزواج والقتل في آن واحد، بعد أن كان ملكاً صالحاً، يحبه شعبه ويطيعه.

ويمكن إجمال هذه العلاقة بالمخطط التالي:

أ ـ شهريار يقع تحت «تهديد» الصبية بالعفريت فيضاجعها.

ب ـ الصبية تمارس معهم الجنس خشية «تهديد» العفريت لها.

جـ ـ شهريار يعود وهو يحمل شيئاً من شخصية

العفريت «المهددة» والدائمة التخويف، وشيئاً من شخصيته السابقة كملك.

د ـ شهريار يقتل زوجته خشية أن تجد من «تهدده» بشهريار لاحقاً، ويقتل معها كل الحاشية.

هـ ـ شهريار يمارس الزواج ـ القتل في مدة زمنية قصيرة جامعاً في ذاته شخصية العفريت وشخصيته السابقة كملك له حق التصرف بمملكته.

3 ـ أما علاقته الثالثة بالمرأة فتمت من خلال النساء اللائي تزوجهن على مدى ثلاث سنوات، فلم تفصح الحكاية عنها شيئاً. ولكن يظهر من الاستمرارية. أن المرأة خلالها كانت ملغاة تماماً، ليست إلا جسداً مورس عليه فعلان: الفعل الجنسي وفعل القتل: «الزواج ـ القتل» ولذا كانت المرأة مختبراً لفعل نفسي وتجريباً لطاقة متلبسة في جسد شهريار فهل كان حقاً يمارس الجنس برغبة أم بسادية؟، وهل كان يقتل بهدوء أم بعنف؟ إن أسئلة كهذه لم نعرفها، بسبب أنه كان يقفل دائرة فعله اليومي بين قطبين متنافرين الزواج ـ القتل.

وتدلنا هذه الفترة على أن شهريار كان واحداً طوالها. وكان خاضعاً خضوعاً تاماً لتلك الشخصية الجديدة التي تلبس بها. ولكن الخلل لم يحدث في شخصيته الجديدة، بل حدث خارج سريره الليلي، حدث في المجتمع. وتمثل

ذلك بضجر الناس، وامتناعهم، ورفضهم لطريقة شهريار مع بناتهم ـ وربما لأنه لا توجد بعد فتاة بالغة لفم شهريار النهم. هذا الرفض الاجتماعي حول مجرى جزء من شخصية شهريار لاحقاً، وجعله يوافق أول الأمر على أن تسرد شهرزاد حكايتها في ليلة عرسها. ثم الزواج الدائم بها وكأنّ «تحديهما» لبعضهما قد وصل إلى القمة.

4 ـ وتشكل علاقته الرابعة بالمرأة من خلال شهرزاد قمة الصراع فشهرزاد لم تأت إليه خالية الوفاض. أو كأنها امرأة من عامة الشعب وقعت تحت التهديد، وإنما جاءت إليه برغبتها وبقدرتها وبإمكانيتها الخاصة. والواحدة منهن إذا أرادت شيئاً لم تمنع عنه. هكذا وقفت شهرزاد ضد نصائح وحِكَم أبيها، وأصرت على الزواج من شهريار حفظاً لبنات جنسها وعندما يقدمها أبوها إلى شهريار يقول له شهريار «أتيت بحاجتي فقال له الوزير نعم». بداية، شهريار لم يعرف هوية القادمة «فلما أراد أن يدخل عليها بكت فقال لها مالك فقالت أيها الملك إن لي أختاً صغيرة أريد أن أودعها: فأرسل الملك إليها فجاءت إلى أختها وعانقتها وجلست تحت السرير، فقام الملك وأخذ بكارتها ثم جلسوا يتحدثون فقالت أختها الصغيرة بالله عليك يا أختي حدثينا حديثاً نقطع به سهر ليلتنا، فقالت حباً وكرامة إن أذن لي هذا الملك المهذب. فلما سمع الملك ذلك

الكلام وكان به «قلق» فرح بسماع الحديث..».

وتبدأ حكاية الليلة الأولى وفيها يتشوق الملك إلى المزيد من السماع حتى كان الصباح، وإذا بالملك شهريار يخرج إلى الناس في الصبح ويحكم بينهم ويولي ويعزل من يشاء حتى آخر النهار أما الوزير فقد كان يحمل الكفن تحت إبطه، فلما رأى ما فعل الملك تعجب.

ما الذي حدث في ليلة واحدة؟ وكيف استطاعت شهرزاد أن توقف شهريار عند بداية جديدة؟ هناك أسئلة كثيرة تثار وتؤول، ولكن القصة تؤشر لنا بما يلي:

أ ـ إن شهرزاد كما أسلفنا امرأة ليست كبقية النساء جاءت إليه وهي مصممة على إيقافه عند حده. إنها إذ «تتحداه» إنما تستجمع في شخصيتها كل قدرات بني جنسها ـ خاصة وأن أبيها قد حكى لها كل شيء عن شهريار وأخيه وما صادفهما من متاعب. كما حكى لها عن النساء اللواتي يقتلهن.

ب ـ إنها لم تقدم إليه بدون مساعدة أختها. هذا العامل المساعد كان دافعاً في تغيير مجرى الحياة فشهريار لم يقتل واحدة إلا متى ما كانت لوحدها، وهل يجوز قتل شهرزاد وما زالت تحكي قصة مجهولة فيها مما شاهده وعاشه الشيء الكثير؟ ولذلك تأجل القتل إلى الليلة التالية.

جـ ـ تتلبس قصة الليلة الأولى بحياة شهريار بخطوط

كثيرة، ولذا فقد اقتنع شهريار أنه سيرى نفسه من خلالها فقال في نفسه «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها».

د ـ وتستمر شهرزاد في اقتلاع الشر من شهريار تباعاً. مستخدمة بذلك قدرتها (الواحدة منا إذا أرادت شيئاً فعلته) ويصبح شهريار تحت تأثير حكايات شهرزاد أشبه بمن ينام تحت التأثير المغناطيسي. وهكذا تستمر معه ألف ليلة وليلة.

هـ ـ ما ترسمه لنا العلاقة بين شهرزاد وشهريار لا يتحد إلا بتلك القوة الجديدة التي امتلكتها حواء آزاء آدم، فجعلت أدم يهدأ إلى أن انقضت الليالي. فأخبرته بما ولدت منه ثلاثة ذكور دون علمه. فما كان منه إلا أن تاب وأنعم عليها وعلى أبيها وعلى مدينته وحاشيته. وقصة الأولاد الثلاثة مشكوك فيها لأنها لم تكن غاية القصة ولا هدفها، بل ملحقة بشهرزاد زيادة في إبقائها حية، وطلباً لأن تكون وريثة لمملكة جديدة، أتت كنفي للمملكة القديمة. وهكذا يعالج الموت شهريار بعد الليلة الواحدة بعد الألف.

و ـ إن شهرزاد لم تكن طوال الألف ليلة امرأة واحدة، بل كانت ألف امرأة وامرأة، فهي في كل قصة شخصية جديدة، وفي كل قصة كانت تقلع من شخصية شهريار بعضاً من «تحديه» لبني جنسها وتضع مكانه بعضاً من «تحديها» لبني جنسه. وهكذا استمر الصراع. شهريار

لوحده بعد أن قتل المئات من النساء ـ أمام شهرزاد التي توزعت شخصيتها على ألف ليلة وليلة. لتأت النهاية متكافئة القوتين: شهرزاد تخبره بأنها أنجبت منه ثلاثة أولاد، وشهريار يخبرها بأنها أعف امرأة رآها.. هذه النهاية المليودرامية تشكل عندنا نهاية التحدي الفردي ليصبح شهريار وشهرزاد ضدين متكافئين إلى ما لا نهاية من الحياة، وإن حدث وأن ضعف أحد التحديين سلك الآخر سلوكاً مضاداً لنفسه.

شهرزاد

من هي شهرزاد؟

الهوية الاجتماعية لها، هي إحدى رعايا المملكة المجهولة التي يحكمها الملك شهريار. والهوية الشخصية لها: هي الابنة الكبرى من بين ابنتين لوزير الملك شهريار.

وهي كشهريار لها أخت أصغر منها هي دنيازاد كما لشهريار أخ أصغر منه هو شاه زمان وكلاهما أيضاً: شهريار وشهرزاد لا يتقابلان إلا بعد مضي سلسلة من الأحداث. فيكون لقاؤهما بحد ذاته حدثاً.

وكما كان شهريار نفياً لأبيه ولأخيه، كانت شهرزاد نفياً لسلسلة متعاقبة من النساء مررن بحياة شهريار. وللوقوف على ذلك كاملاً لا بد من معرفة أبعاد المرأة التي سبقت ظهور شهرزاد على مسرح الأحداث.

1 ـ بالإمكان اعتبار زوجتي شهريار وشاه زمان المقتولتين شكلاً واحداً من النساء فهما امرأتان ملكتين استخدمتا حقهما في أن تفرضا على عبيدهما «أمراً» بالمضاجعة. ورغم الاختلاف بين زوجة شاه زمان وشهريار في أن الأولى مارست الجنس مع عبد لها على فراشها، والثانية مارسته في بستان، فإنهم قد مارسن حقهن في ملكية كل ما يعود إليهن بعد سفر زوجيهما.

إلا أن المرأتين غير متعارفتين. فالقصة لا تؤشر إلى أي معرفة بين الزوجتين: فلماذا توافقتا في الفعل ذاته؟ هذا التساؤل يقودنا إلى طرح الفرضية التالية: هل أن زوجات الملوك يحوين على خلل ما بعلاقتهن مع أزواجهن؟ إن صفة الامتلاك التي ترافق الأبهة الملكية يدفعهنّ لأن يمارسن أي فعل دونما حدود لنتائجه؟ الفرضية هذه تصح في قسميها، وهو ما أسهبنا في شرح أبعاده في الصفحات الماضية.

إلا أن الشيء المشترك بين الزوجين هو استخدام «التهديد» المشروع للرجل الأسود ـ وسنأتي على اللون وأهميته هنا في مكان آخر ـ وشهرزاد على علم بقصة الزوجتين من أبيها. فما كان منها إلا أن تكون غيرهما.

2 ـ النوع الثاني من النساء، هو الصبية التي خطفها العفريت ليلة عرسها لجمالها، واحتفظ بها لنفسه وخشية أن

تمارس الجنس مع غيره أو أن تهرب منه وضعها في علبة داخل صندوق مقفل بسبعة أقفال ومرمي في البحر ويسهر هو عليه.. ومع ذلك استطاعت هذه الصبية أن تمارس الجنس مع 570 شخصاً عدا الملكين. ولم نعرف الكثير عن هذه الصبية من هم أهلها؟ وتزوجت من؟ ومن أي الديار هي.. إلخ. مما يجعلها موظفة لإيضاح مقصد القدرة التي تتمتع بها النساء إذا أردات أن تفعل شيئاً. وكما يبدو أن هذه الصبية راضية بحياتها، فهي لم تكن تحصل على هذا العدد من ممارسي الجنس معها لو كانت في عهدة رجل من البشر. ولكن الصبية تسلك الطريق ذاته في الوصول إلى غايتها. طريق التهديد بالعفريت لمن يمتنع من البشر. ويعني هذا رغم أنها مملوكة للعفريت شأنها شأن زوجتي شهريار وشاه زمان المملوكتين لهما، فإنها تستخدم ملكيته لها كقوة لحمايتها لممارسة فعل مغاير لطبيعة الملكية. أي أنها تهدد بالقيام بفعل ضد مالكها. ولذا فهي صورة ثالثة لزوجتي الملكين. إلا أن اختلافها عنهما. أنها مارست الجنس مع ملكين وليس مع عبدين فكيف سيكون مصير العبدين إذن؟ هذا ما خرج به الملكان من استنتاج فقررا العودة وأما ما خرجت به شهرزاد عند سماعها القصة فيفوق ذلك الاستنتاج وذلك في أنها لا تسلك طريقهن في تحقيق غايتها، لأن غايتها غير غايتهن فهي تريد «إنقاذ بني

جنسها» بينما كن يردن المتعة بدافع نفسي ـ وعن طريق هذه المتعة تثبت شخصيتهن.

والتوسع في دلالة بقاء الصبية في البحر دائماً، يقودنا إلى التباسات ليس مجال ذكرها الآن فهي والبحر رمزان للعطاء، ولكن عطاءها لا يتم إلا على الأرض، وبعد ذلك يستفيق الجني فيعيدها مغلولة إلى البحر هل يرمز الجنس هنا إلى الصلة بين الماء والتراب، وأن الإخصاب لا يتم إلا باتحادهما.. هذه مسألة أخرى ليس مجال دراستها هنا. ولكنها تؤشر لنا كم هي هذه الصبية هامة في تحويل مجرى القصة عندما قطعت سفر الملكين وأعادتهما إلى مملكتهما؟ أما شهرزاد فقد استدلت من هذه الصبية على أشياء جديدة. لقد كشفت عن القدرة الخفية التي تمتلكها المرأة فيما لو توجهت وجهة أخرى.

3 ـ النوع الثالث من النساء اللواتي خبرتهن شهرزاد، هو القطيع المستسلم الذي انساق وراء رغبة شهريار الدموية، فلقد كان هذا القطيع واحداً، رغم تعدده ولذلك أرادت شهرزاد أن لا تكون منهن فجاء استعدادها الثقافي والفكري بمثابة ميزة اجتماعية لها. ثم ما كان من رغبتها في أن «تتحدى» دموية شهريار بالزواج منه. إنها استخدمت سلاح المرأة ـ الجسد ـ وسلاحها الخاص الثقافة والمعرفة.

4 ـ النوع الرابع من النساء اللواتي خبرتهنّ شهرزاد

تلك المرأة التي وردت في حكاية أبيها لها عن امرأة أصرت على أن تعرف لماذا يريد زوجها أن يموت لو قال ما في قلبه. فما كان من الديك إلا أن أشار للكلب بأن على صاحبنا (أي مالكهما) أن يضربها حتى تكف عن مطالبته بما لا يريد قوله. ولما سمع صاحبهما، استدعى زوجته إلى داخل الدار وبدأ يضربها، حتى كفت عن مطالبته بالإفصاح عن سرّه. مثل هذه المرأة كانت بمثابة المعين لموقفها بمواجهة شهريار إنها امرأة لا عقل لها، وتستطيع أن تفرط بزوجها وبالتالي فهي ليست أمينة حتى لموقفها من الرجل.

5 ـ ثم تكونت شهرزاد.. الامرأة الموازية لشهريار، شهرزاد الخلاصة لكل بنات جنسها تقف بمواجهة شهريار الخلاصة لكل من سبقوه من الملوك.

ويكون «التحدي» من كلا الطرفين: هو يريدها كأي امرأة يمارس الجنس معها ثم يقتلها، وهي تريد أن تبقي على نفسها حية، وبالتالي على بنات جنسها. الفناء بمواجهة الديمومة. والموت بمواجهة الحياة. هذه الثنائية، تتصاعد الآن خلف ذلك الستار «الكامن» من التحديات الخفية. فشهريار تَلَبّس بلبوس الرجل المعادي للمرأة. وشهرزاد تلبّست بلبوس المرأة التي تريد الحفاظ على جنسها ونوعها. وبالتالي إدامة الملوكية وإدامة البشرية.

والمواجهة لا تبدأ إلا بعد الممارسة الجنسية، لكي

تصبح شهرزاد مثل مثيلاتها السابقات ولكي تطمئن شهريار وتغذي نزعته، لكنها تنتفض بعد الممارسة باستخدام حيلة أختها والحكايات المتتالية.

في هذا الصراع كان ثمة تكافؤ في التحديات. بدأ أول ليلة برغبة الملك لأن يستمع «لأنه كان فيه قلق فرح بسماع الحديث» وعن طريق الحديث دخلت شهرزاد إلى نفس شهريار وبدأت من هنا تقتلع جذور الشر لكي تعيده في آخر الليالي إلى رجل اعتيادي سوي. الصراع المستمر صورة لقوتي التحديين الكامنين لدى الرجل والمرأة. عنصري الصراع الدائم في الحياة.

المستوى اللغوي

تعيننا القواميس اللغوية على تفسير كلمتي شهريار وشهرزاد الفارسيتين فكلمة شهريار كاملة: تعني حاكم المدينة. كبير البلد. ملك. وكلمة شهرزاد كاملة: تعني ابن المدينة.

الكلمتان مركبتان: فمقطع شهر: يعني لوحده مدينة، ومقطع يار لوحده يعني: محب، صديق، رفيق. محبوب، مساعد، معشوق. نظير... إلخ. ومقطع زاد: يعني ابن.

نستدل من ذلك أن الاسمين اللذين أطلقا على الملك والفتاة هما الصفة الغالبة لهما. فالملك شهريار. هو حاكم المدينة، كبيرها وزعيمها وعندما تغلب الصفات

الأسماء تصبح أسماء كاملة. وشهرزاد، هي ابنة المدينة، وفاتنتها وحاملة خصائصها، فغلبت صفتها اسمها فأصبحت اسماً لها.

ويقودنا هذا التحليل إلى اعتماد المدينة محوراً بين الاسمين. لأن شهر: معناها المدينة. والشيء المشترك بينهما يدلل لنا على خصوصية الأسماء المتصارعة داخل هذه المدينة. بمعنى آخر أن محب المدينة «شهريار» أو ابن المدينة «شهرزاد» لا يختلفان كثيراً، وهذا ما تدل عليه القوتان المتكافئتان بين شهريار وشهرزاد. وبين محبوب المدينة وبين ابن المدينة إلا أن فرقاً واضحاً بين المحبوب وبين الابن. الابن دائماً أحرص من غيره على المدينة، وهذا ما يفسره لنا إقدام شهرزاد على الزواج بشهريار رغم سماعها أخباره ومباذله ورغم ما قدمه أبوها من نصائح للعدول.

وعندما ينشأ الصراع بين المحب والابن، فالابن هو الذي يقود الصراع. وهو الذي يرسم الخطط مسبقاً، وهو الذي يستعد ثقافياً وفكرياً لأن ينتصر على عدوه. أما حاكم المدينة أو محب المدينة فيبقى سائراً على نهجه السابق ما لم يأت له من يغير طريقه. وعندما تنتهي الليالي، ويصبح لشهرزاد «ابن المدينة» أولاد ثلاثة، لا تعلن أسماؤهم بل تبقى مجهولة، إنهم الأبناء الخارجون من جحيم ذلك الصراع القاسي الذي استمر ألف ليلة وليلة. فكل واحد

منهم يحمل صفات الأبوين، صفات التحدي المتكافىء بين جنسي البشر.

ونعود إلى المعنى القاموسي فنجد أن «يار» كما يقول القاموس معناه محب. صديق. رفيق. محبوب. مساعد ـ معشوق. نظير. مدق المهراس، ولنقف عند المعنى الأخير: مدق المهراس. أي الحديدة التي تكون في أسفل المهراس، الآلة التي تهرس بها الحنطة أو أي شيء آخر. فماذا تعني إذن شهريار: مدق مهراس المدينة. هل ينطبق هذا المعنى مع أفعال شهريار طوال ثلاث سنوات؟ اعتقده كذلك. فهو الذي حطم المدينة، وسلب حريتها وجعلها خاضعة لرغباته إلى أن ظهر أحد بنيها ـ شهرزاد ـ فوقف بوجهه ولكن بأسلوب جديد.. وإذا كانت «يار» لها هذه المعاني المتعددة، مما يدل على سعتها وشمونها وتعدد أغراضها، وهو ما يلائم أيضاً خصائص الملك أو الحاكم. فإن معنى كلمة «زاد» واحد هو «ابن».. من هنا تحمل المعنى المحدد قدرات المعاني غير المحددة «ليار» ووقف ضدها ووازن نفسه معها متكافئاً بتحد مستمر كامن في النفس.

المستوى الفني

الطابع العام لحكاية المفتتح هو الاعتماد على مزج حكاية بأخرى ثم مزجهما سوية بحكاية ثالثة. ولعل هذه الخصيصة في البناء الفني تعود إلى الحكاية الهندية كما

يقول فريدرش فون دير لاين في كتابه الحكاية الخرافية. ولعل حكاية المفتتح أفضل من سواها لتوضيح هذا البناء.

بدءاً لا بد من تقسيم المفتتح إلى قسمين. يبدأ القسم الأول من حكاية شاه زمان وزوجته وينتهي بعودة شهريار إلى مملكته وممارسة القتل فيها لمدة ثلاث سنوات. ويبدأ القسم الثاني من حكاية الوزير لابنته حتى زواج شهرزاد.

ولنتفحص القسمين:

حكاية شاه زمان عندما رأى زوجته مع العبد، انتهت بسفره أو بقرار السفر عن ممكلته كخلاص نفسي واجتماعي، إلا أنه بعد مجيئه إلى مملكة أخيه مرض وأصيب بالهزال.. وكان لا بد لهذه الحكاية الصغيرة أن تستطيل، ولكي يعمّق القاص في القارىء إحساساً خاصاً بخيانة زوجات الملوك لأزواجهن، حدث لشهريار ما حدث لأخيه، فقررا السفر. الحكايتان تبدوان حكاية واحدة، إلا أن تسلسلهما يوحي بأنهما حكايتان لوجود بطلين ومكانين، وهدفين، الحكايتان تركزتا على الأخوين ولذلك كانا لا بد وأن تمتزجا بحكاية ثالثة، فكانت حكاية الصبية والعفريت التي انتهت بعد مضاجعتهما لها بالعودة إلى المملكة، وبقاء شهريار ثلاث سنوات يتزوج ويقتل. وما يلاحظ على هذا القسم أن القاص مزج الإنسان بالجن، وهما عنصرا الحكاية

الخرافية، كما يلاحظ أن أسلوب الحكايات الثلاث متعاقب بدأ بحكايته شاه زمان ثم توقف وواصلها بحكاية شهريار ثم توقف ثالثاً وواصلها بحكاية الصبية والعفريت، ليستخلص ناتجاً واحداً هو الحال الذي أصبح عليه شهريار لمدة ثلاث سنوات.

يلاحظ كذلك على حكايات القسم الأول، أن القاص استخدم ضمائر عدة. ففي الحكاية الأولى ضمير الراوي، وعندما تلبس الراوي شخصية شاه زمان مرض شاه زمان وأصبح هو الراوي، بينما أصبح شهريار مخاطباً وعندما اندمجت حكاياتاهما، أصبحا متكلمين بينما عاد القاص الراوي يروي ما حدث لهما، هذا التداخل يوضح العلاقة الداخلية بين أجزاء الحكاية الطويلة المقسمة حكايات صغيرة، كما يوضح أن الراوي قد يكون البطل في المواقف التي يكون هناك بطل آخر مهيأ لأن يأخذ دوره ـ وعندما ينتهي البطلان إلى موقف يعود الراوي مواصلاً القص عنهما، وبهما.

وفكرة القسم الأول من حكاية المفتتح تتحدد بتأكيد مبدأ الخيانة عند النساء مهما كان موقعهن وأينما كن في البحر أو في البر في القصور أو في مناطق مكشوفة. هذا المبدأ دفع شهريار لأن يسلك سلوكاً خاصاً بمعاملته النساء. وكما أسلفنا فإن هذا القسم لم يحو إلا علاقة

واحدة مركزية هي علاقة الإنسان بالإنسان، ومن خلالها توضحت أطرافها وأبعادها، إلا أن الحكاية الخرافية لم تلتزم بالإنسان وحده، فلا بد وأن تعمق الحدث ليشمل كل الأحياء، وإلا لم تصبح الحكاية خرافية. في هذا القسم لم نجد إلا العفريت، والعفريت فيه كان صامتاً، مما يدل على أن الحكاية في قسمها الأول تعتمد على الإنسان لتأكيد مساره.

القسم الثاني. يبدأ من محنة الوزير وحكايته قصة شهريار لابنته شهرزاد، ويمكن اعتباره مفتتحاً لما سيأتي، إلا أن هذه البداية اندمجت مع قصة الثور والحمار وصاحبهما ثم اندمجت الحكايتان بحكاية الكلب والديك وصاحبهما وما فعله بزوجته لتنتهي بإصرار شهرزاد على المضي بخطواتها نحو شهريار.

وما يلاحظ على هذا القسم أن الراوي فيه يشترك بكل أطراف الحكاية الطويلة ألا وهو الوزير. وإن تدخلت ضمائر المتكلم والمخاطب قليلاً، لقد اختفى الراوي كلياً خلف الأشخاص الرواة مما مهد للقارىء اكتشاف طاقة جديدة ظهرت على ألسن الحيوانات.

في هذا الجزء ازداد عدد الحيوانات: حمار، ثور، ديك، كلب، وازداد عدد الناس، زوجان وامرأة وأناس آخرين، والوزير وابنته. لقد توسعت الحكاية وشملت بقاعاً

عديدة من الأرض، بينما لم نجد في القسم الأول غير الملكين والجن والصبية. وكثرة الحيوانات في هذا القسم يقابله قلتها ونوعيتها المختلفة في القسم الأول. فهناك لم نسمع إلا بالعفريت، ومن خلال علاقته بالصبية استخلص الملكان الحكمة «إذا كان هذا عفريت وجرى له أعظم مما جرى لنا». بينما استخلص القاص من حياة الحيوانات في القسم الثاني موعظة ونصائح ويعني هذا أن مرتبة الجن في الحكاية الخرافية أعلى من مرتبة الحيوانات، وأقل من مرتبة الإنسان. ولكونها تجمع بين الاثنين أمدت القاص الشعبي بخيال واسع وإمكانات لا تحد.

ويلاحظ أن الجزأين كانا يبدأن بالإنسان وينتهيان به. وهذا ما يجعل الحكايات تتوجه إلى الإنسان كلية، وإن استخدمت حيوانات أخرى وقصص أخرى.

إلا أن النقطتين المركزيتين في حكاية المفتتح هي وضوح موقف وتوجه شهريار وشهرزاد. فإصرار شهريار على مواصلة الانتقام من المرأة هو قمة الجزء الأول، بينما تكون قمة الجزء الثاني هو تحدي شهرزاد لشهريار والموقوف بوجهه باعتبارها «ابنة» المدينة.

وبالإمكان التوسع في تقصي الأساليب الفنية العديدة التي استخدمها القاص في لملمة الحكاية وصياغتها، إلا أن ذلك يعد من باب الاجتهادات المتسرعة. فقد يجد القارىء

«تداعياً» في سطر أو سطرين عندما تتكلم الشخصية مع نفسها كما فعل الملكان بعد سماعهما للصبية، كما قال شاه زمان مع نفسه عندما واجهه أخوه متساءلاً عن سبب مرضه. كما يجد القارىء تغريباً باستخدام الحيوانات المتكلمة بلسان بشر، أو الإنسان الذي يفهم لغة الحيوان، خاصة في القسم الثاني عندما نصح الكلب صاحبه بضرب زوجته ضرباً مبرحاً حتى تكف من المطالبة بموته، أقول بإمكان القارىء المعاصر أن يفتش عن مثل هذه المتكئات الصغيرة، إلا أنها لا تكون هامة أو أساسية في الحكاية. بل إن وجودها أتى من سعة مخيلة القاص ومن إمكانية القول على لسان الحيوانات والجن ما لم يكن قوله ممكناً على لسان الإنسان، ناهيك عن أن الإنسان في الحكاية الشعبية هو المستفيد لوحده، وهو المحور الأساس.

وللتوسع قليلاً في بحث البناء الفني في حكاية المفتتح، نجد أن المكان فيها متعدد، فهو مدن متباعدة، وأماكن متفرقة، تجمع البحر إلى البر، والمدينة إلى المدينة المجهولة، والأماكن السرية الخاصة إلى الأماكن العلنية العامة، وسعة المكان خصيصة من خصائص الفن الشعبي لأن هدف الحكاية المركزي هو استخلاص حكمة نابتة، ومثل هذه الحكمة لا بد أن تشمل عدة أمكنة وتكون قد حدثت لعدد كبير من الناس.

أما الزمن فهو الآخر واسع وكبير، فبعضه ماض كلياً كقصة شاه زمان وبعضه حاضر كقصة شهريار، إلا أن الزمنين يمتزجان في النهاية بحكاية المستقبل المنتظرة بين شهريار وشهرزاد. ومثل هذا الزمن المستقبلي ما زال ـ كما سنرى في المستوى الأسطوري ـ قائماً إلى اليوم وقد يستمر إلى ما لا نهاية من الزمن.

وتكاد حكاية المفتتح أن تقف على زمن ماض كله، زمن ممتد إلى ما لا نهاية في الماضي، بينما تكون حكاية الألف ليلة وليلة كلها في المستقبل وهذا ما يتفق مع العدد الألف، فالعرب إذا أرادت أن تقول عن شيء يصعب عده قالت له ألف أو ألف وواحد، كما يقول دير لاين، والعدد الألف وواحد يعني لانهائي وليس عدداً محدداً بأرقام. وفي حديثنا الشعبي نستخدم كلمة «ألوف» عن أشياء غير محددة وعندما تعدها لا تجدها قد وصلت إلى بضع مئات. فالزمن المستقبلي هو زمن لانهائي زمن أسطوري، والزمن قبل بدء الحكايات زمن هو الآخر لانهائي، وإن أشار له القاص بفترة حكم الأخوين بأنها عشرين سنة، وأن الفترة التي قضاها شهريار بالانتقام من المرأة هي ثلاث سنوات، ولكن أين موقع هذه العشرين سنة وهذه السنوات الثلاث من مجرى التاريخ؟. إنها فترات قصيرة في زمن لانهائي.

البعد الأسطوري يكمن في هذه اللانهائية من الزمن

الذي حمل في أحشائه صورة التحدي المتكافىء كعلاقة بين الرجل والمرأة في زمن لانهائي.

المستوى الأسطوري

هل نعتبر قصة شهريار وشهرزاد أسطورة؟ فإذا كانت كذلك ما هي مقومات الأسطورة أولا، ثم كيف نعتبر هذه القصة أسطورة؟

مقومات الأسطورة

لا يمكن أن نستعرض هنا مقومات الأسطورة وما لحقها من تغيير وتطوير على يد العديد من الباحثين أن هذا الاستعراض يعتبر أسطورة بحد ذاته. فما زالت الأسطورة ومنذ أن بدأ البحث بها عرضة للتجديد وللتفسير، حتى عدت في مرحلة لاحقة أساساً للفكر أو مقابلة للأيديولوجية كما ينادي بذلك ليفي شتراوس.

وتلخص الموسوعة الفلسفية الأسطورة بما يلي، إن الأساطير «هي التقديم الفني اللاشعوري للطبيعة (يفهم بالطبيعة جميع وكل ما هو مادي بما في ذلك المجتمع) والأساطير كلها تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال». إلا أن هذا التفسير لا يقودنا إلى نتائج كبيرة في موضوعنا، بل هو يؤشر إشارة عامة إلى ماهية الأساطير ولذا يمكن اعتبار حكاية المفتتح وبالتالي الليالي كلها أسطورة لأنها تعتمد الخيال والمجتمع

والإنسان وعلاقتهم بالطبيعة ثم الكيفية التي تغلبوا بها على قوى الطبيعة... إلخ. بهذه الحدود يمكن الاستفادة من التعريف السابق.

أما في ما يخص البنية الداخلية للأسطورة فبالإمكان الاستعانة بتعريف ليفي شتراوس للأسطورة بأنها «ذات بنية مزدوجة تاريخية ولا تاريخية معاً» بينما نجد خواصها في كتاب ما قبل الفلسفة الذي ترجمه الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا بأنها «ضرب من الشعر يسمو على الشعر بإعلانه عن حقيقة ما، ضرب من التعليل العقلي يسمو على التعليل بأنه يبغي إحداث الحقيقة التي يعلن عنها، ضرب من الفعل، والمسلكة المراسيمية، لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن عليه أن يعلن ويوسع شكلاً من أشكال الحقيقة» وهناك تعاريف وتصانيف أو تسمية خصائص جديدة، ورفض خصائص قديمة، ودراستنا هذه ليست معنية بهذا كله وإن اقتبست منه ما يشير إلى أهمية الأسطورة في الفكر وفي الممارسة العقلية والفنية.

* * *

لنبدأ من نقطة أساس في فهمنا لأية ظاهرة، غيبية كانت أم حياتية. هي أن أي حدث يبدأ من لحظة الصدام بين الذات والموضوع. ولنسأل قبل الدخول في صراع الذات والموضوع، لماذا حدث ذلك؟ أي لماذا اكتشف

شاه زمان وشهريار خيانة زوجتيهما وحدث بعد ذلك ما حدث؟ لا بد إذن من واقع موضوعي دفعهما إلى هذا العمل. وسبق أن أشرنا إلى هذا الواقع الذي هو مآل الملكية بعد سفر الملك إلى الزوجة، وبما أن الزوج ـ الملك ـ له الحرية بفعل ما يشاء، استخدمت الزوجة ـ الملكة ـ هذه الحرية. ولكونها ـ امرأة ـ سلبية العطاء الجنسي، مارست الجنس مع عبيدها باعتبارها مالكة لهم. ولما شاهد الزوجان هذا الواقع، انقلبا ضد ملكتيهما أي ضد نفسيهما وشخصيتيهما، وبالتالي أصبحا رافضين لعقد الزوجية ـ الملكية الشرعية ـ وأبقيا على الملكية الصورية ـ الحق الإلهي والاجتماعي الذي منحه لهم ـ .

هنا بدأ الصدام بين الذات والموضوع (ذات) مضطربة أدت بها الملكية إلى أن تقف ضد منطق الملكية المطلقة (الموضوع) فما كان من شهريار إلا وأن بدأ بزواج شكلي لليلة واحدة ثم قتل الزوجة في الصباح، خشية أن تدعي الملكية وبالتالي استخدامها لصالحها الذي هو لغير صالحه.

المفهوم الجدلي لتفسير مثل العلاقة: أي علاقة الصدام بين الذات وموضوعها يسير بخطوات كما يشير إلى ذلك جارودي في كتابه ماركسية القرن العشرين.

فإذا سلمنا أن الموضوع الأساس، هو القلق الذي صاحب شهريار من أن أية امرأة لا بد وأن تخون زوجها،

وانطلق في ذلك من ثلاثة شواهد سابقة هي زوجة شاه زمان وزوجته والصبية، فإن ذاته في صدام مباشرة مع المرأة. لقد آمن شهريار بأن ما يمارسه هو الحقيقة، بينما لم يؤمن بذلك سكان المدينة. فما كان من شهرزاد إلا وأن تصرف تصرفاً مبنياً على شواهد وعلى أساس أنه مالك لكل شيء فلا عيب في تصرفه، ولا خطأ في حكمه. ولذلك كان شهريار تبعاً لهذا التصرف مزدوجاً «الازدواج في واحد» أنه يريد ممارسة الجنس مع «المرأة» ولكنه لا يريد «المرأة» أن تحيا مالكة لشيء منه لقد تحول الصدام بين الذات والموضوع من موقع عام إلى موقع خاص، وأصبح شهريار به كائناً أسطورياً خاصاً، أي حمل في ذاته تاريخاً معيناً عاشه وخلقه وكونه بعلاقته مع أناس ممكلته، وفي نفس الوقت حمل لا تاريخية الحالة نفسها لأنها لن تكون ثابتة أو منطقية في عرف من يمارس الجنس معهن من النساء هذه هي المرحلة الثانية من الصدام بين الذات والموضوع. في المرحلة الأولى كانت الذات هي الغالبة، في المرحلة الثانية أصبح الموضوع يحاصر الذات. لقد أمحلت المدينة من البنات البالغات، وضج الناس بفعلة شهريار ـ فما كان من الوزير إلا أن أخبر ابنته هنا يبدأ الموضوع ـ المجتمع والمرأة ـ بإشهار السلاح بوجه ـ الذات ـ شهريار ليبدأ صراع جديد.

ولكن الموضوع، بقي مختفياً خلف ذات جديدة ـ هي شهرزاد ـ التي أصبحت بقدرتها الذاتية وثقافتها قادرة على حسم الصراع بين ذاتها وموضوعها، وموضوعها هنا هو أيقاف «ذات» خاصة أباحت لنفسها حرية التصرف ـ أي ذات شهريار ـ بذات المجتمع ممثلاً بشهرزاد ومثيلاتها من النساء.

ولنفصل بعض الشيء أبعاد هذا الصراع.

1 ـ إن شهريار قد استقر على علاقة نفسية واجتماعية واضحة وذات مسلك محدد مع المرأة. وهي الزواج بها لليلة واحدة ثم قتلها. هذا التكرار المستمر ولد حالة نفي داخلي، ليست عند شهريار وإنما في المجتمع فكان ضجر الناس وصخبهم وتظلمهم جزء من نفي غير مباشر للملكية. من هنا نجد أن «ذات» شهريار محاصرة «بموضوعها» ولكن المجتمع غير مهيأ اجتماعياً وفكرياً أن يغير نظام الملوكية وبالتالي شهريار فكان لا بد من تقدم تحدي له من داخل التكوين الملكي للسلطة. هكذا تقدمت شهرزاد وهي ابنة الوزير لتغيير «ذات» شهريار، وبالتالي للعودة «بالموضوع» إلى المجتمع إلى حاله السابقة بعد أن تكون قد أنقذت بنات جنسها من الفناء.

2 ـ وكان على شهرزاد لكي تحقق هذا الهدف أن تكون خبيرة بأحوال الملوك والممالك، وأحوال النفس وما

يطربها ويسليها فتقدمت إليه بأسلحتها الخاصة ومن أن الواحدة منا إذا أرادت شيئاً لم يوقفها عن تحقيقه أحد، هذه القدرة الذاتية والتي تستجمع في داخلها قدرة كل بنات جنسها استطاعت بها وبأسلوب حكائي أن تتغلغل إلى نفس شهريار وبالتالي لأن توقفه عند حده، معلناً في آخر ليلة من الليالي أنه قد قبلها زوجة أنها أعف امرأة. وصولاً لأن تستمر الملكية لنظام قائم.

ولنبحث في ماهية هذا الصراع وهذه النتيجة عبر الموقف الأسطوري الذي توصل إلى نتيجة أن «الرجل» لا يقتل «المرأة» إلا متى ما أخل أحدهما بنظام العلاقة الكائنة بين الاثنين.

1 ـ إن غرض شهرزاد واضح ومحدد. بينما يكون شهريار في غنى من هدفه. إنه يمارس فعلته مع المرأة دون أن يعرف النتيجة وبذلك يهدد كما أسلفنا مملكته كنظام.

2 ـ ولكي تصل شهرزاد إلى هذا الاستنتاج. كان لا بد لها وأن تتزوج بالملك شهريار لتكتشف صفة الملوكية ولو ليلة واحدة. وهذا ما كان وأثناء هذه الليلة طلبت منه أن تحكي له قصة، وفي موافقته لا سيما وأنه كان فيه «قلق» لسماع شيء. بدأت نجاحات خطط شهرزاد.

3 ـ بعد أول ليلة، حدث التغيير التالي: لقد مارس شهريار في الصباح الحكم، وعزل ونصب وفصل في

الدعاوي، مما أثار إعجاب الناس. في حين أن الوزير ـ والد شهرزاد ـ كان ينتظر جنازة ابنته وهو يحمل كفنها.

4 ـ وتعاود شهرزاد معه الحكي حتى تستمر ألف ليلة وليلة ـ وهو عدد غير محدود كما أسلفنا ـ يكون شهريار فيها مع «امرأة» واحدة وليس مع عدد من النساء. ولكن هذه الامرأة كانت تحمل في داخلها أرواح كل النساء المقتولات. وعندما تأتي الحكايات على نهايتها، تكون قد ولدت منه ثلاثة أولاد من غير أسماء ليكونوا نفياً لنفسية أبيهم حيث إنه لا يريد علاقة مع «المرأة» تنتج شيئاً لأنه كان يمارس معها الجنس لليلة واحدة.

5 ـ ونستطيع تلخيص هذا الصراع بالمخطط التالي:

عندما كان الملك شهريار عادلاً ومحبوباً، كانت شهرزاد ما تزال طفلة في رحم المجتمع وعندما تحول شهريار إلى ملك مستبد وقاتل لجنس المرأة بدأت شهرزاد بدراسة أحوال الملوك والممالك، وعرفت الكثير عنهم. وعندما وصلت الحالة بالمجتمع وبالمملكة إلى الانهيار، تقدمت شهرزاد لتنقذ المملكة ونظام الحكم، من خلال إنقاذها لجنسها كامرأة. فهي لا تتصور قيام مملكة بالرجال فقط.

وعندما وصل المتصارعان إلى قمة الموقف انسحب الصراع من ميدان المواجهة الاجتماعية العامة في الساحات

وغيرها من الأمكنة إلى الفراش، المكان الذي تصبح النفس فيه متيقظة لمشاعرها ولخيالاتها.

الجانب الأسطوري في هذه الحكاية هو ما يلي:

1 ـ نعود على أماكن الممالك وزمانها، فنجده مجهولاً. المجهولية هنا استمرار ـ كما أكدنا في البعد الزمني ـ في الحاضر كما هو استمرار في الماضي.

2 ـ إن مجهولية أسماء الأبناء، هي الأخرى تدلنا على أن الصراع وإن حسم بقاء الملكية، لم يحسم بعد ميدان النفس، فيبقى شهريار وشهرزاد عالقين في النفوس كقضية وليس كزوجين.

3 ـ من ذلك نستخلص أن للرجل وللمرأة قوتي تحد كامنتين فيهما والزواج بينهما ليس إلا توازناً لهاتين القوتين ولكن مسرى الصراع النفسي بين القوتين يأخذ شكلاً خاصاً.

فإذا كان الرجل أضعف شخصية من المرأة، استخدمت المرأة هذا الضعف ضده، لغرض إعادة التوازن القائم بينهما إلى موقعه أما إذا كانت المرأة أضعف شخصية من الرجل، استخدم الرجل هذا الضعف ضدها لغرض إعادة التوازن القائم بينهما إلى موقعه.

وهذا التحدي قائم في النفس من خلال شعور كل

واحد منهما أنه يمتلك الآخر فيتصرف اجتماعياً ونفسياً على أساس هذه الملكية، فإذا حدث وأن شعر أحدهم بأن الطرف الآخر أخل بهذه الملكية الخاصة سلك سلوكاً مضاداً له لغرض إعادته إلى الشعور الملكي أما إذا تكافأ الزوجان بحيث لم يعد أحد بإمكانه أن يخل، انتفى الشعور بالتملك بين الاثنين، وأصبح كل واحد منهما يتصرف وفق منطق جنسه وبالحدود التي يمتلكها من العلاقة بين المرأة والرجل.

أسطورة التحدي المتكافىء. لا تجد مجالها إلا بمثل هذا النوع من العلاقة، أما إذا اضطربت، ظهرت بأسلحتها الكامنة لدى كل طرف وبدأت تمارس فعلها بطرق شتى حتى تعيد الطرف المختل إلى مواقعه الأصلية، التحدي المتكافىء كامن في النفس إلى ما لا نهاية من الحياة. جزء منه في الرجل، وجزؤه الآخر في المرأة. والزواج هو المحك الذي يظهر هذا التحدي أو يخفيه. الزواج هنا هو مواصلة الجنس البشري في الاستمرار.

أسطورة المدينة المتحجرة

مقدمة

في موضوعة العلاقة بين التراث الشعبي والسياسة والاجتماع، تكمن قصة التاريخ الإنساني، هذا التأريخ الذي يضعه الإنسان بعمله وفكره وثقافته وأحلامه وآماله. وعندما يحقق بعضاً منه يودعه في قصص وحكايات وأعمال وأفعال ويوصله إلى الجيل الذي يليه ليكمله ويشذبه ويضيف عليه. وهكذا ترسم البشرية مساراً تطورياً لنضالها الاجتماعي والسياسي، وكأنها ما زالت تعيش لحظات البشرية الأولى..

ولسِعة الموضوع وتشعبه، ولاحتمال من يختصر التراث الشعبي على ما هو متداول حالياً، أو على نوع من أنواعه دون كل الأنواع، رأيت أن أعرج على ألف ليلة وليلة. فهي عين تراثنا الشعبي وعين ثقافتنا الشعبية. ففيها ما يمكن النظر من خلاله إلى أمور وموضوعات أسطورية وفكرية ما زال بعضها غير محسوم، وما برح بعضها الآخر يطل علينا من داخل المجتمع الصناعي والتكنولوجي، وحتى من داخل علوم الفضاء والطب والبحار وهذا المدى المتسع لفكر الليالي. ما يجعل موضوعها عين التراث الشعبي. بل وأساسه. ومن داخل الليالي، وقفت على حكاية تمتد بين الليلة السادسة والليلة التاسعة. حيث وجدت فيها ما يغني

السياسة والمجتمع من وجهة نظر تجمع بين الأسطورة والواقع.

وأسميت هذه الحكاية (أسطورة المدينة المتحجرة) فقدمت موجزاً لها، ثم قرأتها قراءة بنيوية وصولاً إلى أساس بنيوي يشمل معظم حكايات وأساطير الليالي. ثم قمت بتفسير وتحليل لعناصر الأسطورة وصولاً إلى الفكر السياسي والاجتماعي والثقافي الذي حملته هذه الأسطورة.

أسطورة المدينة المتحجرة[1]

«ثمة عفريت يدل صياداً على بركة لسمكها أربعة ألوان: الأبيض والأحمر والأزرق والأصفر، الصياد يأخذ السمك إلى الملك فيكافئه هذا بشيء من المال. الجارية تقلي السمك في الطاجن. الحائط ينشق عن صبية في يدها قضيب من الخيزران غرزته في الطاجن وقالت (يا سمك) هل أنت على العهد القديم مقيم؟ العملية تتكرر وبدلاً من الصبية يخرج عبد أسود. وبيده هذه المرة غصن أخضر ليقلب السمك في الطاجن. الملك والوزير يتدخلان. يستدعيان الصياد فيدلهما على البركة. الملك يندهش لبركة

1 ـ تقع أسطورة المدينة المتحجرة ما بين الليلة السادسة والليلة التاسعة. والاسم استعرته من مقال للأستاذ يوسف اليوسف «ما الدرامية» المنشور في مجلة الحياة المسرحية ـ السورية. العدد 7-8/1979. وكي يقف القارئ على الأسطورة كاملة عليه أن يعود إلى ألف ليلة وليلة طبعة بولاق ـ أوفسيت مكتبة المثنى.

في مملكته لا يعرفها. يأخذ جيشه ويخرج لحل اللغز يخيم الجيش على البركة. يخرج الملك وحده متخفياً في الليل. وبعد أن سار يومين رأى قصراً فدخله وتجول فيه حتى صادف شاباً نصفه حجر ونصفه بشر. وأخبره الشاب أنه ملك الجزائر السود، وأن زوجته الملكة الشابة قد خانته مع عبدها. والغريب في الأمر أن علاقتها بالعبد علاقة مازوخية. فهو يهينها ويضربها، بينما هي تتذلل بين يديه وتتضرع له. مع العلم بأن زوجها الأبيض (شاب مليح بقدر رجيح ولسان فصيح. خده كترس من عنبر). الملك يضبط الملكة (زوجته) مع العبد. يضرب العبد بالسيف على رقبته ويظن أنه قتله. ولكنه في الحقيقة لم يمت. الملكة تبني للعبد قبة (بيت الأحزان) وتضعه فيها مدعية أن جمعاً من أهلها قد ماتوا ودفنتهم هنا. فتذهب إليه يومياً لتخدمه وتطعمه وتداويه. ولما علمت الملكة أن زوجها هو الذي ضرب عبدها سحرته. نصفه الأعلى بشر والأدنى حجر. وسحرت المدينة وجعلت الناس سمكاً. فالأبيض مسلمون، والأحمر مجوس، والأزرق نصارى، والأصفر يهود. أما الجزائر الأربع فقد حولتها إلى أربعة جبال تحيط بالبركة. ثم راحت الملكة تضرب الملك بالسوط مائة جلدة كل يوم.

الملك المغامر المنقذ يدخل قبة العبد، يقتله ثم يرميه في بئر. ويلبس الملك ثياب العبد وينام في فراشه. ثم

جاءت الملكة وطلبت من النائم في الفراش أن يكلمها. الملك يتظاهر بأنه العبد، يطلب إليها أن تكف عن ضرب زوجها لأن صوته يزعجه ويمنعه من النوم. الملكة تستجيب وتفك رقية زوجها وتعيده إلى حالته الأولى وتطرده من القصر. ثم عادت إلى الملك النائم في الفراش فطلب إليها أن تفك رقية المدينة المسحورة لأن السمك إذا انتصف الليل يرفع رأسه ويدعو على الملك والعبد. الشيء الذي يمنع العافية عنه. وتستجيب الملكة الساحرة، وينفك السحر عن المدينة فتعود إلى حالها، وكذلك تعود الجبال جزراً من جديد. ثم تعود الملكة إلى النائم في الفراش فيطعنها بالسيف. يخرج الملك المنقذ إلى الملك الشاب الذي يخبره بأن بينه وبين ملكة الجزائر السود مسيرة سنة كاملة.

يعود الملكان إلى مملكة الملك المنقذ، ويستدعي الصياد وينعم عليه لأنه (كان سبباً لخلاص أهل المدينة) ثم يتزوج الملكان من ابنتي الصياد نفسه. أما ابن الصياد فيغدو خازن الملك. وأما الصياد نفسه فيصير أغنى أهل زمانه، وأما مملكة الجزائر السود. مملكة الملك الشاب ـ فتصبح من حصة الوزير.

* * *

في هذه الحكاية تكمن السمة العامة لحكايات الليالي كلها تقريباً ولهذا سنلجأ إلى تحليل عناصرها وإعادة

بنيتها بما يجعلها نموذجاً نفسر في ضوئه المنطق الأسطوري لحكايات الليالي.

وأولى هذه العناصر، أنها تجمع بين الواقع والخيال، وبين المحتمل والممكن، الحقيقة والخرافة. القوى البيضاء والقوى السوداء.

وثاني هذه العناصر، أنها إذ تعين المكان، تلغي أسماؤه، وإذ تحدد إطار الحكم، تجعله مطلقاً. وإذ تختص بمسألة جنسية تجعلها شاملة، وحقيقة أسطورية.

وثالث هذه العناصر. إن الأسطورة تبدأ كما لو كانت الحياة قد وقفت على شفير هاوية ـ كما هو شأن التراجيديا الإغريقية مثلاً. بل تبدأ ضمن المسار العام لمجرى الحياة، ليس لبدايتها قطع لما سبقها، كما أنه ليس لنهايتها تغير جوهري أو كلي. فالموقف يبدأ بتدمير جزء من الكيان الاجتماعي ـ مسح نصف الملك والمملكة والناس ـ ثم تواصل في إحداث تغييرات مستمرة لإثبات الوضع الجديد.

لكنه لا يقضي على كل شيء قديم. فالجديد ما زال يحمل قديماً. ومن داخل هذا القديم يظهر المنقذ ومساعده، ثم يواصل هذا المنقذ رحلته لإنقاذ الملك ـ أي القضاء على الخلل الجزئي والعودة بالمملكة والملك إلى وضعهما السابق. ورحلة المنقذ لا تدمر كامل التركيبة الجديدة أيضاً. بل تفك رقيتها محاولة منها للعودة إلى نفس

المواقع السابقة، بمعنى أنه اتقاء للتدمير السابق. ولايتم الاتقاء إلا بتدمير المسبب. التوازن الجديد هو المحصلة النهائية لقطبي الصراع.

هذه الطريقة خاصة بالليالي وحدها، ويمكن رسم أبعادها بالمخطط التالي:

مملكة يحدث بها خلل (الملكة تحب العبد الأسود) أي تدمير نصف الكيان العضوي للمملكة ـ نصف موت.

منقذ يأتي لإنقاذ الملك ـ بمساعدة السمك والزرع ـ فيعيد الملك الشاب إلى وضعه الجسدي السابق ويقتل العبد والملكة الساحرة ـ تدمير المسبب ـ ثم العودة بالملك الشاب إلى مملكة الملك المنقذ ـ استمرار الحياة.

بمعنى آخر إن منطق الحكاية في الليالي يتحرك ما بين نصف الحياة ـ نصف الموت ـ وبين العودة إلى الحياة الكاملة.

وبالإمكان تفسير الأسطورة السابقة وفق الجدول الآتي..

تفصيل بنائي للأسطورة

الجدول الأول	الجدول الثاني	الجدول الثالث
استمرار ـ تغيير		نصف موت ـ استمرار
المدينة ـ البحر (الجزائر السود)	تمهيد قبل ظهور المنقذ (العفريت ـ الصياد)	قتل القوى السوداء ـ العبد والساحرة ـ وفك المدينة من مسخها
صيد ـ زراعة ـ خدمات	ظهور المنقذ وهو من نفس جنس المدمر	إنقاذ البطل ـ الملك الشاب والعودة به إلى مملكة المنقذ
ظهور قوى مضادة لتغيير بنية المملكة نقيض (القوى السوداء)	ظهور قوى مساعدة للمنقذ (أسماك ـ أناس ـ زرع)	
شلل جزئي يصيب المدينة وأناسها ونظامها «تدمير مؤقت»	الهجرة إلى موقع الخلل ـ شن حرب مضادة للقوى السوداء	عودة الجزائر السود إلى مكانها تنصيب شخص آخر ملكاً عليها (حمل النقيض مجدداً)
نصف موت ـ نصف حياة (نصف الملك الأسفل حجر) ونصفه الأعلى بشر	تضحية مؤقتة بمملكة الملك المنقذ ـ أو بنظامه (استمرار الصراع)	حياة كاملة ـ استمرار (حكاية جديدة)

وتتم قراءة الجداول كما يلي:

1 ـ القراءة الأولى تبدأ من اليمين إلى اليسار عموداً بعد عمود وبشكل عمودي. نقرأ العمود الأول فالعمود الثاني، فالعمود الثالث. وتظهر هذه القراءة ثلاثة أفعال رئيسة شبه متجاورة تكون جسد الأسطورة. الفعل الأول ينتهي بمسخ الملك والجزائر. والفعل الثاني ينتهي بظهور المنقذ واستمرار الصراع، والفعل الثالث ينتهي بعودة المنقذ والملك إلى المملكة. وعودة الجزائر السود إلى مكانها.

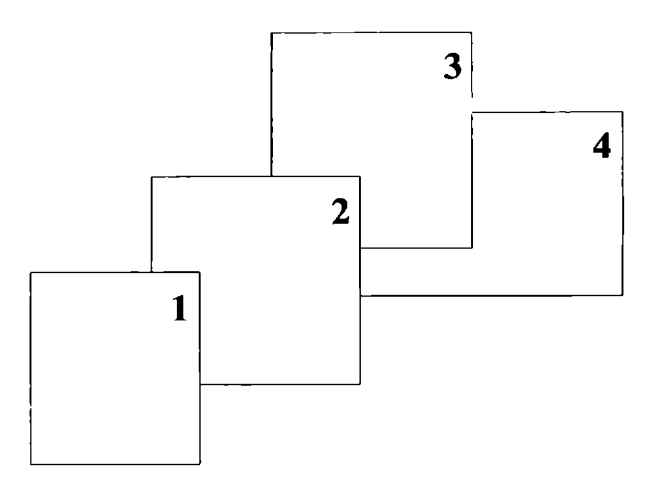
2 ـ القراءة الثانية، هي القراءة المركبة، المتداخلة. العمود الأول متداخلاً بالعمود الثاني، والثالث متداخلاً بالعمودين. وتظهر هذه القراءة ما تحت سطح الأسطورة أي العوامل المحركة. أثر اللون والشخصيات والطبيعة في الإسهام بتكوين رؤية شاملة للأسطورة. وتفيدنا هذه القراءة في تلمس الفعل الكوني الشامل الذي تسعى الأسطورة إلى تجسيده.

3 ـ القراءة الثالثة: هي القراءة التحليلية، وتقترب من القراءة الثانية ونتعرف عليها بأنها تستخلص آراء وأفكار وممارسات وبنية المجتمع. وتظهر هذه القراءة العمق الأسطوري. وأي العوامل أكثر تأثيراً في صياغة الأسطورة، وأي العوامل أكثر قيمة في عودة الوضع المختل إلى توازنه السابق.

ومن القراءة الثالثة نستنتج الطريقة لفهم الحكاية الجديدة التي سوف تنمو كناتج للحكاية السابقة. الحكاية المتولدة، هي الأخرى ستحمل نقيضها بحكم ما توصلنا إليه في ضوء القراءة الثالثة.

أما ما يلي من الصفحات فهو محاولة تحليلية لأبعاد ومستويات الأسطورة وهي الأسس التي تقوم عليها القراءة الثالثة لأسطورة المدينة المتحجرة، والتي نعتقد أنها الطريقة الأوضح لفهم أساطيرنا العربية.

ويوضح المخطط الآتي هنا تدرج القراءات الثلاث للأسطورة.



الجدول رقم 4. هنا هو حصيلة الجداول الثلاثة السابقة. وفي الوقت نفسه سيكون الجدول الأول في الحكاية القادمة. أي بداية لحكاية أخرى. وفي أسطورتنا المختارة هنا يمثل وضع مملكة الجزائر السود بعد نفض السحر عنها.

أولاً: سطح الأسطورة

في ضوء الرسمين التوضيحيين يمكننا قراءة سطح الأسطورة وفق ما يلي:

عند القراءة الأولى والثانية لها يظهر تضافر بين قوى الإنسان وقوى الطبيعة.

1 ـ فالإنسان في مملكة الجزائر السود، موضوع لهدف، ومادة لتجربة. وكذلك الطبيعة.

فمن حيث النوع، هناك الرجال والنساء. النساء فيها أقل، حيث لا تجد إلا الملكة الساحرة والجارية. أما الرجال فمتعددون فهم الملك ـ الوزير ـ الحاشية ـ الجند ـ العبيد ـ الصياد ـ الخادم. والرجال والنساء لا أسماء لهم، بل ما يعلن عنهم هو هويتهم الاجتماعية والطبقية، ومن خلال ذلك يتضح أن ثمة طبقتين رئيسيتين مسيطرتين على مجتمع الجزائر السود: هما طبقة الحكام وأتباعهم، وطبقة العبيد والخدم والصيادين.

لكن المستوى الثاني من الناس في مملكة الجزائر السود يفصح عن بشر عاديين، وبشر يملكون قوى سحرية يمارس عليهم فعل السحر والمسخ. ومنهم شعب المملكة المتكون من المسلمين والمسيحيين واليهود والمجوس، حيث مسخوا إلى أسماك ملونة ومعهم الملك، حيث مسخ نصفه الأسفل ـ الأعضاء الجنسية والقدمين ـ إلى حجر. في

حين أن نصفه الأعلى ـ العقل والقلب ـ بقي بشراً.

أما غير العاديين من البشر، فهم الملكة حيث تملك قوى سحرية تمسخ بها من يقف حائلاً أمام رعبها، والعبد، حيث يمتلك اللون الأسود والقوى الجنسية.

إلا أن الممسوخين الشعب والملك ـ لا يفقدون كامل قدرتهم فالملك مسخ نصفه، أما الشعب، فبقي بعد تحوله إلى أسماك ـ يحب مليكه، ويطيعه، ولذلك عندما يوضع بالطاجن كي يطبخ يتكلم وينشد الأشعار. بينما لا يمتلك البشر غير العاديين الملكة والعبد ـ إلا طريقة واحدة، هي السيطرة بأي أسلوب على من يعارضهم.

والإنسان في مملكة الجزائر السود، مرتبط أكثره بالسماء فهناك المسلمون، والمسيحيون واليهود، والمجوس. وتعددهم الرباعي هنا لذو دلالة فكرية واجتماعية، وهو أن القصة اختارت مجتمعاً نموذجياً لتمارس فيه القوى السوداء ـ السحر ـ فعلها عليه بالكامل.

أما ما فوق هذا المجتمع النموذجي، وهو الملك فيتربع على عرش مملكة متعددة الأديان. ولذلك يشكل نظام الحكم الملكي لها نموذجاً هو الآخر.

وبالمثل الذي تكون الأديان في المملكة ذات قرابة، يكون الملك والملكة أولادهم. والمملكة التي يحكمونها قد انحدرت إليهم حسب التسلسل الوراثي. إذاً فكل شيء

في الجانب الإنساني فيها قد عد إعداداً فكرياً واضحاً.

2 ـ أما الطبيعة في مملكة الجزائر السود فهي:

أرض الجزائر أربع، محاطة بمياه بحر سوداء. وكما يبدو أن الصلة بينها وبين أية أرض أخرى معدومة. كما أن الصلة بين جزيرة وأخرى لا تتضح في الأسطورة. ولعل كون عددها أربع فقط، إشارة دلالية إلى الأديان الأربعة لمجتمع الجزائر. بعد أن تمسخ الجزائر الأربع إلى جبال أربعة تحيط ببركة ماء تحتوي على البشر، تتحول الجبال إلى حارس وحاجز طبيعي لسكان الجزائر الممسوخين. أما مكان الجبال والبحيرة، فهو غير مكانها الأصلي. لتصبح جزءً من مملكة أخرى.

اللون الأسود، هو اللون الطاغي على مساحة المكان كله. فالبحر أسود، والقصر الذي يوضع فيه الملك الممسوخ أسود، والعبد الذي تحبه الملكة قد وضع في بيت الأحزان الأسود. ومع اللون الأسود الشامل على فكر المملكة والطبيعة، نجد الأسطورة تستوحي كل أجزاء الطبيعة الأخرى. فهناك الماء والحجر، المدينة والبحر، الجبال والصحراء، المكان المشبع بالضوء والمكان المشبع بالظلمة. ولذا فهي مراتع للرعي والزرع والصيد والغزو، وهي أماكن تتجاوز فيها ممالك النبات إلى جانب ممالك الأسماك والبشر.

لكن جزئيات الطبيعة هذه تتدخل في وحدة كونية فاعلة. فالضوء في الظلمة، والماء في اليابسة، والبشر في الحجر، والنار في الأسماك، والزرع في المياه، والهواء في التراب. وحصيلة الأمر، أن عناصر المادة الأربعة والجزائر الأربع. وحدة رباعية متداخلة المستوى والفعل. وسوف تتسع هذه الرباعية لتشمل أبعاداً أخرى.

ب ـ لقد اتخذ التضافر بين الإنساني والطبيعي شكلاً واحداً. فكلاهما يمسخ. الإنسان يمسخ إلى أسماك، والجزائر تمسخ إلى جبال. ونصف الملك إلى حجر. ووحدة المسخ الشامل هذه أشارة فلسفية ومادية ودينية إلى وحدة الأصل بين الإنسان والطبيعة. وهذا ما تؤكده الليالي في حكايات عديدة.

لقد كان المسخ متدرجاً، الجزائر تتحول إلى جبال ـ وهو من نفس مادتها ـ الحجر والتراب. أما البشر فيتحولون إلى أسماك وهو عودة إلى الجذر الطبيعي لتطورهم. أما الملك فيتحول نصفه الأسفل ـ الجنس ـ إلى حجر، دلالة على أحكام العقم عليه. وعندما ينتهي فعل السحر، بجهود الملك المنقذ. لا يعود الملك الممسوخ إلى مملكته، لقد تركها لوزير الملك المنقذ، في حين يبقى مع الملك المنقد ويتزوجان سوية من ابنتي الصياد. لقد مسخت مملكة الجزائر وموس عليها فعل بشري قاتل، لذلك لا

تصلح لأن تكون مملكة لملك ذي سلالة. بل مملكة لملك كان وزيراً أو ما أشبه.

ثانياً: ما تحت السطح

1 ـ يتضح من خلال السياق العام للأسطورة، إنها احتوت على المحور الأساس الذي تدور عليه الليالي كلها. ألا وهو الصراع بين قوتين متناقضتين في الموقع واللون والمسؤولية. وغالباً ما يكون أحد طرفي الصراع الملك أو القائد، والطرف الآخر القوى الشريرة السوداء المتمثلة بالعبد أو السحر أو العجائز.

لكن ما يعمق هذه الأسطورة ويفردها، هو أن الملكة، التي كرهت لون زوجها وأحبت العبد ـ اللون الأسود ـ كانت أقوى سلطة من الملك نفسه بامتلاكها السحر. ولذلك جاءت الأسطورة مغايرة لمحور شهريار وشهرزاد الذي كانت شهرزاد فيه مندفعة للقضاء على القوى السوداء عند شهريار الملك بقتله كل ليلة امرأة من مملكته بعد زواجه منها.

ولم تكتف الملكة الساحرة بممارسة سحرها على الملك. بل تعدت إلى الشعب فمسخته وإلى الطبيعة فحولتها. وإلى نفسها فأذلتها. هذه القوة المتناهية وضعت فاصلاً بين حدود ملكية الملك لمملكته وملكيتها الخاصة. فالملكة ابنة عم الملك، وبالتالي فهما شريكان بكل ما

تحتويه المملكة. فجاء استعمالها السحر والسيطرة على شعب الجزائر بمثابة استخدام حقها في الملكية ولكن هذا الحق تجاوز المعنى المألوف لطبيعة النفس، فأصبح مناقضاً للعرف والتقاليد، مما حتم لاحقاً أن ينبري ملك آخر لإعادة الوضع إلى ما كان عليه.

والمعنى المختفي وراء الصراع بين شخصيتين يتقاسمان ملكاً، يؤكد أن الليالي بتبنيها هذا الاتجاه. إنما كانت تضع الشخصية في موقع تستطيع من خلاله أن تنفرد بفكرة، وأن تتجسد بحال، وأن تصبح شخصية قصصية متكاملة الحضور وليست شخصية عابرة حشرها القاص لإملاء فراغ. ووجدنا أن مثل هذه الشخصيات دائماً تمتلك قوى أخرى، أما أن تكون شجاعة. أو داهية، أو عارفة، أو ساحرة، وغالباً تصعد إلى الموقف من مكان مختف أو ثانوي. ثم تعتلي القمة لتمارس حضورها. إلا أن ما يجعلها غير مستقرة، هو عدم قدرتها على الاستمرار في القمة، إذ غالباً ما تحمل مثل هذه الشخصيات خللها معها. مما يتطلب ظهور منقذ جديد يعيد الأمور إلى نصابها من خلال القضاء عليها جسداً وفكرة.

وتعكس هذه الحال، فكراً اجتماعياً سائداً، هو بالضرورة انعكاس لطبيعة نظام الحكم، ولدور الحكام والملوك في ترسيخ وجودهم كقوة حقيقية لا يصح إلغاءها

أو السيطرة عليها. مما يحتم بالضرورة أن العامة من الناس، وبعض من امتلك قدرة استثنائية لن يكونوا أبطالاً إلا لوقت محدود ثم يأتي من يلغيهم ويعيد المملكة أو سلطة الحكم إلى وضعها، بعد إجراء تحسينات أو ترميمات في جسد المملكة المريض. وتتساوى حكايات الليالي ـ الشعبية منها والخرافية في تجسيد هذا النوع من الصراع. وفي أسطورتنا هذه حيث لا أسماء محددة للملك أو الملكة. يصبح منطقها شاملاً وعاماً أي هو جزء من شمولية شهريار وشهرزاد على كل القصص والحكايات.

2 ـ تولي أسطورة المدينة المتحجرة، اللون أهمية استثنائية. فبالإضافة إلى تعدده واختصاصه، نجده يحرك أفعالها ويسير أحداثها، ويتداخل مع جميع مكوناتها كأحد العناصر الأساسية في بنائها الأسطوري.

2-1 ـ اللون هنا وسيط بين حال وأخرى، ينقل شحنات الموقف من موقع إلى آخر. ثم يكسي الموقف كله بطبيعته اللونية المتميزة. ولا نكاد نقرأ فقرة منها إلا وكان اللون أحد عناصرها البنائية. المسلمون يعد مسخهم يتحولون إلى أسماك بيض. والبياض هنا هو جمع الألوان، لتنسحب الدلالة على أن الإسلام آخر الأديان، وهو جامع ما أتت به الأديان السابقة.

2-2 ـ واللون فكرة، رمزية، وحسية. لا يحدث شيء

بدون أن يؤشر له. فالملك والملكة أبيضان، وأبناء عمومة. فلماذا تكره فيه اللون الأبيض؟ هنا تحول الأسطورة معنى اللون الرمزي إلى دلالة طبيعية فالأبيض لا يتجاذب مع الأبيض، بل مع نقيضه ـ الأسود ـ ولكون الملكية في الفكر الأسطوري تكتسب صفة الطبيعة والكون الناموس الإلهي. فهي تحمل في أحشائها جدل الطبيعة هذا. مما دفع الملكة البيضاء ـ كقوة جنسية سلبية ـ إلى مسخ زوجها الأبيض لأنه لا ينتج معها إلا تشابهاً لهما ـ وبالتالي للبحث عن العبد ـ اللون الأسود ـ لتتجاذب معها ولتكون وحدة متوازنة القوى، كما هو شأن وجود الجزائر السود بين النور السماوي وظلمة العالم الآخر.

3-2 ـ ولنبحث الأمر على المستوى الطبيعي ـ الإنساني.

في الأعلى نور السماوات ـ وهو أبيض ـ أي مجمع الألوان وفي الأسفل الظلمة ـ وهي خليط من الألوان الميتة ـ أي مجمع الألوان المنطفئة.

وما بين السماء والظلمة، جزائر يحكمها ملك البيض ـ الملكية هبة إلهية سماوية. وتكنى بالسود ـ هبة الظلمة السفلى الأبدية الجزائر السود هنا مكان تتوازن فيه القوى الكونية الكبرى ـ النور والظلمة.

ولكن ما بين النور والظلمة ـ ظلام ـ والظلام ممثل بدلالات جنسية واجتماعية وبشرية. وبذلك استحالة حدوث العالم من نور صاف وظلمة مطبقة. إذ لا بد وأن يكون ظلام من فعل الطبيعة والبشر.

والظلام هنا يحدث كالآتي:

2-3-1 ـ يحدث خلل بين الملك والملكة. إذ تكره الملكة اللون الأبيض لزوجها. وتمارس الجنس مع عبد أسود لها. ـ اتحاد النقائض في النفس في الطبيعة.

2-3-1 ـ وعندما يكتشف الملك ما آل إليه وضع زوجته ـ وابنة عمه ـ تمسخه الملكة، وتحول نصفه الأسفل ـ الأعضاء الجنسية ـ إلى حجر بينما تستمر في مضاجعة العبد، ولكن بعد أن يضربها، ويعذبها، ـ أي انحسار ـ نصف موت اللون الأبيض ـ أمام قوة وفاعلية اللون الأسود. وبعكس هذا وضعاً جنسياً خاصاً، وهو أن الأنثى ـ وهي جنس سلبي قبل الإنجاب ـ تسحق من قبل الرجل ـ العبد ـ وهو جنس إيجابي ـ مانح ـ مما يدع مجالاً لطغيان القوى السوداء (الظلام) في الطبيعة وفي النفس. إذ لا نور بلا ظلمة ولا رحم بلا ذكورة، ولا أرض بدون ماء، ولا مسخ بدون وجود.

2-3-2 ـ ولم يقف طغيان الظلام عند هذا الحد. بل

إن الملكة تمسخ الجزائر فتحولها إلى جبال، وتمسخ الناس فتحول المسلمين منهم إلى أسماك بيض، والمسيحيين إلى أسماك زرق، واليهود إلى أسماك صفر، والمجوس إلى أسماك حمر. ودلالة مسخهم لهذه الألوان هو إلغاء بشريتهم مع الاحتفاظ بقيمهم وأديانهم. فاللون الأبيض للمسلمين، هو أقرب إلى أن الإسلام آخر الأديان وفيه تجتمع كل خصال الأديان السابقة. واللون الأزرق للمسيحيين، هو قربهم إلى الرب ـ السماء الذي تنعكس عليها خيالات الأرض ـ مريم ـ واللون الأصفر إلى اليهود كناية عن حبهم للمال والذهب. واللون الأحمر للمجوس، كناية عن حبهم للمال والذهب. وكناية عن عدم ايمانهم ولادياناتهم وأن مآلهم النار. هذا المسخ الشامل جزء من طغيان القوى السوداء ـ المانحة ـ في عقل وممارسة ـ الملكة ـ السلبية ـ لتجعل من الملكة جزءً غير متوازن في تركيبة الطبيعة الأزلية.

3-3-2 ـ ولكون الفكر الأسطوري معنى أساساً بإعادة الطبيعة الكونية والبشرية إلى وضعها الطبيعي، يسعى لأن يقضي على الوضع الشاذ، وهكذا سخرت الأسطورة صياداً وجارية وملكاً آخر ووزيراً له ليتولوا البحث عن الخلل، ومن ثم إعادة الوضع السابق من جديد. فلا معنى لنور لا يتوازن مع ظلمه وبينهما ظلام ونور، ولا معنى لمملكة لا ينحدر

من صلبها من هو جدير بها.

ثالثاً: عمق الأسطورة

في منطقة العمق من الأسطورة، نجد ثمة مواقع عدة تتقاسم مناطق العمق فيها وتدور أحداث كل موقع لنفسها أولاً ومع المجموع ثانياً. وكأن البناء الأسطوري لا يعتمد في إيصال فكرته الشاملة عن الطبيعة والإنسان إلا من خلال مواضع أساسية يشترك في تركيبها الإنسان والطبيعة. وفي أسطورتنا هذه نجد مواضع تصلح كل واحدة منها لأن تكون وحدة مستقلة. ونحاول هنا أن نحصرها في ثلاثة مواضع: الشخصيات ـ المكان ـ الفكر.

الشخصيات:

في أسطورة المدينة المتحجرة نوعان من الشخصيات:

الشخصيات الثانوية، والشخصيات الرئيسية. وغالباً ما تكون الشخصيات الثانوية شخصيات مساعدة للشخصيات الرئيسية، أو موظفة لغرض ثانوي متشعب في مجرى الحكاية وهدفه أما أن يعمق مجرى الحكاية أو يغير من مسارها. ومع انتهاء مهمتها تختفي أو تتحول إلى مواقع أعلى أو أدنى من سلمها الاجتماعي. أما الشخصيات الرئيسة فحولها ومن خلالها يتضح مسرى الحكاية، وفيها ومن خلالها يبنى بعض الفكر الأسطوري. لكنها هي الأخرى

تنتهي موقعاً وشخصية بانتهاء الحكاية. هي أيضاً تتحول إلى مكانة أعلى أو أدنى مما كانت عليه. وأحياناً كثيرة ـ خاصة بالليالي وحدها ـ تختفي كلياً بعدما كانت قد وشمت علاماتها في مجرى الحكاية.

من هي الشخصيات الثانوية:

الصياد والصبية والعبد والوزير ومعظم هذه الشخصيات على المستوى الشخصي ـ تبدأ من موقع مجهول لتنتهي إلى موقع معلوم، وغالباً ما تكون ممنوحة العطاء، وفاعليتها في أن تكون وسيطاً. لفكرة هي أشمل من الشخصية، أو لحدث لا بد وأن ينتقل إلى موقع آخر. فالصياد مثلاً الذي يصطاد عفريتاً فيحبسه في شباكه أول الأمر. لكن العفريت يعرض على الصياد كمقابل لإطلاق سراحه أن يدله على بركة ماء فيها أسماك ملونة، وما أن يصطاد بعضها ويذهب ليبعها إلى الملك، حتى يغتني. فيوافق الصياد على ذلك، ويصطاد الأسماك ويذهب بها الملك، ويكرمه الملك على ما قدمهُ. ثم تقف هذه الشخصية عند هذا الحد. لتعاود الظهور ثانية. بعدما يعرف الملك بأمر السمك الملون، ويذهب لإنقاذ الملك الممسوخ وفك الجزائر المسحورة. فيعود ليرسل في طلب الصياد ويعينه خازناً على أمواله، أما ابنتا الصياد فيتزوجهما الملك المنقذ وملك الجزائر السود السابق...

ومن الشخصيات الثانوية. شخصيتا الصبية والعبد، وتظهر هاتان الشخصيتان في دورين متناوبين وذلك عندما تضع الجارية السمك الملون بالطاجن لتقليه، فينشق الجدار عن صبية جميلة وبيدها عصا خيزران فتضع العصا في الطاجن وتخاطب السمك قائلة له هل أنت على العهد القديم مقيم، ثم تتكرر العملية وبدلاً من الصبية يخرج عبد أسود وبيده هذه المرة غصن أخضر ويعيد ما قالته الصبية.

ومن الواضح أنهما شخصيتان من عالم الجن، ولكنهما مناقضتين للسحر وللمسخ، وبالتالي فهما يعكسان التصور الإسلامي القديم من أن الأرض يرثها المؤمنون، وأن بمثل ما للبشر من حياة، توجد حياة للجن وللملائكة وهم غير مرئيين إلا لمن أوتوا حكمة. ودورهم الأساس يقتصر على إعادة الموازين إلى وضعها، وإلى كشف ما هو خطر وكاذب، ولذلك فهما من الصالحين.

لكن للوني الصبية والعبد، أهمية استثنائية هنا، فهما متناقضان في اللون، لكنهما متوحدين في المهمة، ومرة أخرى يعكس الفكر أن اللون لا يحدد هوية إنسان، ولا يصنع منه كائناً خرافياً. وهي حال مناقضة لما انطوت عليه الأسطورة أو عقلية الملكة. ومهمة الشخصيتين انتهت في طلبهما من السمك البقاء وفياً للعهد القديم..

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى، شخصية الوزير،

الذي بقي حارساً على مملكة الملك المنقذ. ثم لما انقذ الملك زميله وقتل العبد والملكة عادا ليتزوجا ابنتي الصياد، وليصبح الوزير ملكاً على الجزائر السود وهكذا تصبح هذه الشخصية الثانوية شخصية رئيسة ولكن في موقع كان قد احتواه خلل كبير.

الشخصيات الرئيسة:

ثمة ثلاثة أنواع من الشخصيات الرئيسة شخصية الملك الممسوخ، وشخصية الملكة الممسوسة، وشخصية الملك المنقذ والعبد.

فشخصية الملك تقع تحت تأثير السحر، لذا فهي عاجزة عن اتخاذ أي موقف، سوى أنه وعاء بشري لفكرة يشترك ـ لا وعياً ـ بصياغتها لكونه بلون تكرهه زوجته. والملوك عادة لا تفصح الليالي كثيراً عن خللهم، بل إن تعاملها معهم، تعاملاً قدسياً، فقلما يهزم ملك، أو يستولىٰ عليه، ولذلك فقصر دوره هنا جاء لتأكيد عظمة الخطر المحدق به وبالمملكة، وبالتالي بالنظام الاجتماعي ككل. وفي ضوء ذلك لم تمسخه الملكة كلياً كما فعلت بالناس عندما حولتهم إلى أسماك بل مسخت نصفه الأسفل ـ الأعضاء الجنسية والقدمين ـ وأبقت نصفه الأعلى بشراً ـ العقل والعاطفة ـ ولذلك استطاع الملك أن يصرخ ويحكي قصته وقصة مدينته وشعبها، إنه وإن تحجر نصفه ما زال

ملكاً يمتلك بصفته الملكية قدرة الوجود. وكما تحكى لنا الأسطورة فالملك يعود كاملاً، ويستمر في منصبه ولكن في موقع آخر غير جزائره السابقة.

الشخصية الرئيسة الأخرى الملكة. وهي كما تصفها الأسطورة قوية الشخصية وشريرة شاذة جنسياً، ومازوخية العلاقة مع الجنس الآخر. والليالي تكثر من أمثال هذه الزوجات، بل إن حكايتها كلها تتلبس هذا الشذوذ، من أجل إعادة الأمر إلى وضعه السابق.

وكما أسلفنا فالملكة ابنة عم ولذلك لها الحق في ممارسة سلطتها كجزء من ملكيتها[2]، والملكية هنا لا تقتصر على الأموال والمنصب بل وتشمل الناس. ولذلك جاء اختيارها للعبد، بمثابة الممارسة بما ملكت يداها لكن هذا الأمر خارجي، ولم يتغلغل إلى الفعل الأسطوري، وإن كان جزء من وضعية عامة تؤكدها طبيعة الملكية نفسها.

الجانب المهم في شخصية الملكة، هو شذوذها الجنسي، وتأكيد هذا الشذوذ من أنها تستعير قوة السحر لإثباته والاستمرار به. وفي ذلك هدف الأسطورة كما سنرى بعد قليل.

لكن شخصية الملكة، تبقى في المنزلة الثانية، فهي

---

2 ـ مقالنا: البناء الفني للحكاية في الليالي. مجلة المورد. العدد الخاص ببغداد. المجلد الثامن ـ العدد الرابع 1979.

تختفي بعد أن يباشر الملك المنقذ عملية الإنقاذ، واختفاؤها قتلاً، هو القضاء على فكرة الشذوذ نفسها.

الشخصيتان الرئيستان الباقيتان، هما: الملك المنقذ، والعبد وكلاهما عامل مساعد لأحد طرفي الصراع ـ الملك والملكة ـ فالملك المنقذ من جنس الملك الممسوخ، والعبد من جنس شذوذ الملكة. لذلك كان دورهما محدوداً في تعميق الصراع وشدة وتوسع قاعدته وبمثل ما يبقى الملك الممسوخ حياً بعد فك السحر عنه، يبقى الملك المنقذ مواصلاً لحياته، وبمثل ما تقتل الملكة الشاذة يقتل العبد أيضاً، وبذلك تنتصر قوى الخير على قوى الشر.

الشخصيتان مهمتان لكونهما يوسعان قاعدة الفعل، ويجعلان منه أقرب إلى الشمولية منه إلى محدودية أناسه ومكانه.

المكان:

يصبح المكان في الفكر الأسطوري كالزمان، شاملاً دائم الحضور، مكتفياً بما فيه، ومختاراً بدقة متناهية، ويصح أن يكون نموذجاً يستوعب فكر الأسطورة ويضيف إليها. وفي الصفحات الماضية أوضحنا الطبيعة الجغرافية لمكان الأحداث فهناك الجزائر الأربع، والبحر، والقصر الذي وضع فيه الملك الممسوخ ومملكة الملك المنقذ، والبحيرة والجبال وبيت الأحزان، إلا أن ما نعنيه بالمكان هنا يتجاوز

صفته الجغرافية إلى دلالاته الأسطورية.

1 ـ عندما مسخت الجزائر وتحولت إلى جبال، والبحر إلى بحيرة، جرى تغيير جذري في الشكل الجغرافي للمكان، كما جرى تغيير جذري في أهميته فالمكان الممسوخ أقل شأناً من المكان الأصلي، بل ويصبح في بقعة أرض أخرى بعيدة، وجزء من مملكة ملك آخر. هذا المسخ الشامل هو بمثابة إدانة لشخصية المكان العامة، وبالتالي كمحاولة لمحق الجزائر وتغيير بنيتها ودلالتها، وكل ذلك يأتي بتأثير القوى السوداء الماحقة الكامنة في النفس وفي الجنس.

أما بعد انتهاء المسخ، لا تعلمنا الأسطورة الكيفية التي عادت بها الجزائر، إلى وضعها، بل تؤشر لنا أنها بعيدة، وأن وزير الملك أصبح ملكاً عليها. لكن الدلالة الأعمق، هي أن الجزائر وإن عادت إلى مكانها، وكذلك شعبها، لم تعد صالحة بعد للاستقرار كما كانت سابقاً، لقد أصبحت أماكن ثانوية، فكل شيء فيها قد مسه الضر، ولذلك لا تصلح لأن تكون مملكة لملك قديم، فالفكر الأسطوري لا يتعامل مع أماكن جديدة، أو معاشة لفترة قصيرة ولا مع أماكن لا هوية خاصة لها. إن المكان المشبع بحدثه، المتميز بجغرافيته والخازن لتاريخ خاص هو ما يصلح لأن يكون وعاءً ومادة للأسطورة فكما أن الملك

لم يعد صالحاً كملك على جزائره السود السابقة، كذلك الجزائر السود الجديدة لا تصلح لأن تكون موضوعاً جديداً لأسطورة جديدة، مما حتم بالتالي منحها هدية لوزير الملك السابق، وهنا ثمة وشيجة واضحة بين الفكر الأسطورة والفكر الاجتماعي المتمثل بشكل النظام.

2 ـ ولو استقرأنا المكان ككل، نجد أن صفة «السواد» غالبة عليه. فالجزائر سود، والبحر أسود، والسحر عالم أسود، والجنس أسود، والعبد أسود، والمكان الذي يختفي به العبد «بيت الأحزان» أسود والملك عندما يمسخ يوضع في قصر مظلم، «أسود» والناس الممسوخين في بحيرة مظلمة «سواد» وبالتالي فإن مصير المملكة كنظام اجتماعي مصير مخفوق بالمخاطر (والمخاطر سود).

والصفة «السوداء» الغالبة، هي تأكيد مكاني للمناخ النفسي الذي يسيطر على أجواء المملكة كلها، ونحاول هنا أن نشير إلى أن «بيت الأحزان» الذي وضع فيه العبد بعد إصابته قبل أن تمسخ المملكة، هو بيت سري، له تركيبة مناخية خاصة، هو أشبه ما يكون بالسرداب، أو بالعالم السفلي، حيث يختزن فيه المرء أسراره، هو جزء من نفس بطبقات، وجزء من الأنا الملتبسة بالمس والرهبة والقوة. وإلا كيف لا يعرف ملك بأن في قصره بيتاً يدعى بيت الأحزان؟ وكيف لا يعلم أن ما يجثو فيه ليس إلا العبد

الذي مارس الجنس مع زوجته؟. فالبيت هنا ليس إلا مرحلة أولى لأعماق نفس المملكة الممسوخة، فهو موقع انتقال، فما أن تعلم الملكة أن الذي ضرب العبد هو زوجها، حتى تمسخ المملكة كلها. ناساً وجغرافية وبذلك يتلاشى «بيت الأحزان» ليصبح مكاناً منزوياً وسرياً في القصر الذي مسخ فيه الملك. ومن داخل هذا المكان المشبع بالظلمة والسحر، يمارس العبد كل مرة مع الملكة الاضطهاد والتعذيب مقابل الجنس، ومثل هذه الممارسة تندرج ضمن بعد المكان الخفي، وكأنه هو والجنس يشكلان قطبي النفس الممسوسة بالشذوذ، ولهذا نجد أن الملك المنقذ ما أن يتخذ خطوته الأولى للإنقاذ حتى يبتدىء من مكان العبد الخفي، ثم يقتله وينام في مكانه، ومن ثم يباشر من داخل هذا الخفاء أفعال الإنقاذ فطلبه للملكة في فك أسر زوجها والناس هو بداية للإنقاذ، وعندما يتم له ذلك يقتلها، وكأنه قد قضى على قطبي النفس: المكان والملكة.

من الواضح أن الأماكن السرية، السوداء، المظلمة، متصلة بالملكة، وليس بأي شخص آخر. وهذا ما يجعل المكان هنا موظفاً توظيفاً أسطورياً لفكرة القوى السوداء الشاذة التي تتلبس الجنس كإطار عام لأحداثها.

المكان ككل يتخذ في الفكر الأسطوري طابعاً بشرياً، فهو وإن كان تابعاً لمالكه، فهو تابع له في التأثير

الذي يصيب المالك. فيصبح الفعل الأسطوري شاملاً وقد شرحنا هذه النقطة قبل قليل.

الجانب الآخر في علاقة المكان بالفكر الأسطوري أنه لا حدود له، فالعالم الخارجي هو ما يمارس عليه فعل السحر، بينما يكون العالم السفلي هو مكمن القوى السوداء والقوى الخيرة. وفي أسطورتنا هذه تجاور العالمان وتصارعا ونتج عن ذلك أن تأثير العالم السفلي على العالم الخارجي كان قوياً وفاعلاً، وإعادة الأمور إلى نصابها لا يتم إلا في فك سيطرة العالم السفلي على العالم الخارجي. هكذا ابتدأ الملك المنقذ بأنه تعرف أول الأمر على المكان الممسوخ به الملك. ثم على مكان العبد، وبعد أن فهم خصائصهما، ابتدأ في فك السحر المسيطر على المدينة كلها. لأن سيطرة العالم السفلي، في معظم الأساطير تبدأ من اقتحام القوى الخفية الكامنة في الإنسان وفي الأشياء على القوى الطبيعية. ومثل هذا الصراع الثنائي. جزء من الثنائية التي تسيطر على بنية ألف ليلة وليلة كلها..

وهناك نقطة مهمة في المكان، فكما أنه لا يتحدد بحدود ولا يعلم بعلامات متميزة، فهو لا يستعصي على البشر، فنجد حكايات عدة تطوي المكان فيها بدقائق، بينما نجد أياماً بل سنوات لا ينفك البطل التعرف على جزئيات المكان. المكان موضوع هو الآخر ضمن دائرة الفعل

الأسطوري الذي يختزله إلى بقع صغيرة أو يحوله إلى مدن مجهولة مترامية الأطراف. وكل ذلك يأتي من سعة المخيلة الشعبية التي صورت بها البحار والأرض والجبال والجزر والأنسان، وهي خلية نشطة، فاعلة، لاغية لحدود العالم الخارجي، ومستبطنة لكل ما هو سحري وفاعل ومؤثر.

الفكر

في مجال الفكر نبحث الدلالات السياسية والاجتماعية لأسطورة المدينة المتحجرة. وفي البدء من البحث هذا، نحاول أن نفصل بين نوعين من الأفكار: الفكر الاجتماعي السائد في مجتمع الأسطورة البناء التحتي ثم الفكر المنعكس من خلال الممارسة الحياتية لإنسان الجزائر السود ـ أي البناء الفوقي.

الفكر الاجتماعي ـ البناء التحتي ـ

- **النظام الاقتصادي**

في مجتمع الجزائر السود لا يتضح كثيراً طبيعة العمل الذي يشتغل به سكانها، ولكن الأسطورة تشير ضمن السياق إلى نوعين من العمل هما: الصيد والزراعة أو الخدمات. وكلاهما يشكل نقطة تحول في مسار الأسطورة.

أ ـ الصيد: تفتتح الأسطورة على صياد يصطاد عفريتاً، إلا أن العفريت يعد الصياد بمقابل إطلاق سراحه

والعودة به إلى البحر، أن يدله على بركة ماء فيها سمك ملون، وبعد أن يصطاد بعضه يذهب به إلى الملك. ويفعل الصياد ذلك. فيطلق سراح العفريت، ويذهب بالسمك الملون إلى الملك.

الصيد هو الفعل الاجتماعي الذي ابتدأت به الأسطورة وسوف تنتهي به كذلك. والصيد هنا حرفة لأبناء الممالك. بها يكتشفون المجهول، ومن خلالها تتغير مواقعهم. ولذلك فهو المقصود الأول في الأسطورة، لكنه لا يأخذ من واقعها الفكري إلا الغلاف المادي لها.

أما السمك هنا فهو سكان الجزائر السود، وبذلك تدخل حرفة الصيد إلى صلب موضوع الأسطورة، وعندما يصطاد الصياد السمك ويذهب به إلى الملك، فيأمر الملك جارية له أن تضعه بالطاجن وتقليه تظهر صبية وبيدها عصا خيزران وتقول للسمك يا سمك. هل أنت على العهد القديم مقيم.. ويجيبها السمك بالإيجاب ثم تتكرر العملية وبدلاً من الصبية يخرج عبد أسود وبيده هذه المرة غصن أخضر ويعيد ما قالته الصبية..

النقطة الأساس في (الصيد) هي البناء الأسطوري لمجتمع الأسماك وفي الأسطورة هنا يتداخل فعل الصيد، كفعل يدوي بفعل الأسطورة من خلال السمك الملون. وتعد هذه المرحلة مرحلة مهمة في التطور الفكري لمجتمع

الأساطير العربية، حيث إن الصيد في الغابات والبحار والمجاهل شكل في الأسطورة العالمية مرحلة انتقال كبرى لكنه في الأسطورة العربية يمزج بين السمك والناس، وهو هنا يقترب من الحقيقة العلمية ـ الخيالية لأصل الإنسان. ويعتبر الصيد الذي عرفناه هنا أداة معرفية ينقل الأسطورة من مرحلة التعمية الكاملة إلى شبه المعرفة، ثم إلى المعرفة التامة. بمعنى آخر يشكل الصيد نقطة تحول كبرى في إعادة التوازن بين جزئيات مجتمع الأسطورة الممسوخ.

ب ـ الزراعة: ومن خلال السياق السابق، يتضح ثمة نوعين من الأشجار استخدما في الأسطورة. الأول عصا الخيزران بيد الصبية. والثاني الغصن الأخضر بيد العبد. وكلاهما يتصل بالسمك من خلال ملامسة الطاجن وكلاهما يوصلان حال السمك إلى أسماع الجارية. والزراعة في الفكر الأسطوري إلى جانب الصيد العنصران الطبيعيان الحيويان اللذان يتصلان بالإنسان والمجتمع.

لكن النوعين من الأشجار هنا مستخدمان لوظيفة أخرى. هي أن الصبية ـ الأنثى ـ تمسك عصا الخيزران اليابسة في حين أن العبد الأسود يمسك الغصن الأخضر، هذه الدلالة الثنائية بين جنسي البشر والزرع تومىء بأن ليس جنس العبيد كلهم أشراراً كما أن ليس كل النساء شريرات.

فالصبية والعبد هما النموذجان الإيجابيان للملكة والعبد (الشريران). كما أن دلالة الغصن اليابس والغصن الخضر تتعلق بأنهما ـ أي الغصنين ـ ما زالا مرتبطين بالمجتمع الذي أنتجهما.

ومجمل دلالة الصيد والزراعة، أنهما يشخصان الطبيعة الاجتماعية الاقتصادية لمجتمع الجزائر السود، وتتعديان المجتمع المذكور إلى مجتمع الخفاء والسحر. ولذلك كانا العاملين الذي استطاع الملك المنقذ بهما أن ينقذ الملك الممسوخ، وبالتالي الحفاظ على النظام الاجتماعي ـ أي الملكي ـ بالاستمرار باعتباره النظام السياسي الذي لا مثيل له والقادر فعلاً السيطرة على العاملين الدنيوي والآخروي.

ج ـ الخدمات: في مجتمع الجزائر السود لا تتضح مهمات الخدمات إلا في حدود الإشارة. فهناك العبيد وهم كثر. ويرتبط اللون الأسود بهم. إذ أنهم من الخدم الخاص للملك والملكة. لكنهم، وبحكم قربهم من السلطة على دراية كاملة بما يجري داخل المملكة وخارجها. وفي الأسطورة مثّل العبيد بالقوى السوداء الشريرة. دلالة على ما يمتلكونه من معرفة تهدد كيان النظام الاجتماعي.

وإلى جانبهم الجند، الذين هم في الأغلب جزء من كيان المملكة. وجودهم لا يظهر إلا متى ما تحركت

الإرادة العليا.. ومع الجند السكان، هؤلاء الذين يرتبطون بالنظام الاجتماعي ارتباطاً مصيرياً، فإن مسخ مسخوا معه وإن عاد عادوا معه.

ومن بين الخدم والخاصة، تبرز الجارية، هذا النمط من النساء المشتريات هو في حقيقة الأمر إشارة واضحة إلى تجاوز النساء أو الحصول عليهن نتيجة الغزو والحروب. ووجودهن، بهذه المواقع القريبة من السلطة دلالة على أنهن يؤثرون في مجرى الأسطورة.

فمجتمع الخدمات هذا غير متجانس العمل والطبقة والفعل، وهو من الكثرة والتشتت ما يجعله ثانوياً إزاء السلطة، لكنه مأثر، خاصة عندما يقترب أحد أجنحة السلطة منه ـ كالملكة ـ التي تستأثر بالعبد. عندئذ تظهر القوة الكامنة في مجتمع الخدمات هذا فتهدد كيان الدولة وتنذر بتغيير النظام الاجتماعي فيه ثم تسعى القوى نفسها لإعادة النظام إلى وضعه السابق. إنها في حقيقة الأمر تابعة لا متبوعة، ولذلك فهي غير قادرة على صياغة نظام جديد أو بديل للنظام الملكي.

الفكر الاجتماعي: البناء الفوقي

تحدثنا أسطورة المدينة المتحجرة عن أشكال البناء الفوقي بصورة واضحة لا لبس فيه، وهو كما سنرى متأت من البناء التحتي السابق. فمجتمع الصيد والزراعة

والـخدمات (بحر وجزائر ومدينة) هو مجتمع مختلف الأديان ـ مسلمون ـ مسيحيون ـ يهود ـ مجوس ـ لا بد لهم من سلطة عليا قوية تجمع هذا الشتات، سلطة ملكية لا ترتبط بدين ولا تخضع لفئة. فالنظام الملكي الاستبدادي هو الشكل الذي يستطيع أن يلملم شتات الجزائر.

السلطة:

يقف على رأسها ملك وملكة، يحكمان شعباً متعدد الأديان والأفكار، ولهم مساحة جغرافية هي الجزائر الأربع، وحولها بحر. ويمتلك الملك لا سكان الجزائر فقط بل كل ثقافته واقتصاده وآماله ورغباته وطموحاته. الملكية كما يؤكدها الفكر الأسطوري هي الشكل الملائم للمجتمع القديم. لكن الملكية سلطة تمنح من يقف على قمتها قوة وإمكانية فوق بشرية، مملكته تمتد على البحر واليابسة، على الظاهر والمخفي، على الإنس وعلى الجن وعندما يمسخ الملك، تتحول السلطة ذاتها إلى الملكة بحكم اقتسامها الجنس معه، ومحاولتها تكليس أعضائه الجنسية هي في الوقت نفسه إطلاق للرحم، للجنس الأنثوي ليسيطر ليس على المملكة، بل وعلى السلطة ذاتها كمفهوم مطلق، وعلى اعتبار الأنثى موازية للذكر في الحكم. هذه المحاولة التي استمرت بعد شاه زمان وشهريار وحتى الوقت الذي تجري فيه أية حكاية، هي محاولة البحث عن التكافؤ بين

الجنسين، محاولة إحلال الأنثى محل الذكر، واعتبارها المانح المعطي، وليس الآخذ السلبي. ولاستحالة تحول السلطة وتغير بنية النظام وهيكله، تستخدم الملكة والسحر والفعل المغاير للطبيعة، إيماناً منها بأن مثل هذه الوسائل قادرة على صياغة نظام جديد، وإذ تنجح مؤقتاً، لكنها لا تستمر فيه. فالفكر الأسطوري يهيء منقذاً ومن نفس الجنس السلطوي ـ ملك آخر ـ يشترك معه جند وآخرون. وتسهم الطبيعة ـ السمك والزراعة ـ في كشف الخلل، وتستحضر حتى عوالم الجن للغرض ذاته. لكن الذي يقف على رأس المنقذين كلهم هو ملك وليس شخص آخر. لا ينقذ الملكية إلا ملك، النظام نفسه هو القيمة المطلقة للحياة. هو الفعل المغير والمحول. فالملكية الممسوخة تنقذها ملكية كاملة الحضور. وعندما يولي الملك المنقذ وزيراً له على مملكة الجزائر السود. فلأن السلطة هناك عليها أن تبدأ من جديد، أما الملك فسيبقى في مملكة الملك المنقذ لأنه لا يصلح لأن يكون ملكاً مستقلاً بأرض وبناس لأنه ما زال يحمل خللاً. رغم إلغاء المسخ منه. إنه قد مر بتجربة، والتجربة مرة في عرف النظام الملكي.

الدين:

ثمة أربعة أنواع من الديانة. المسلمون والمسيحيون واليهود والمجوس. والفئة الأخيرة دنيوية، أي عبدة النار،

بينما الفئات الثلاث الأخرى سماوية. أي موحدة، وتدرجها الفكري واضح. ولذلك أعطت الأسطورة اللون الأبيض للمسلمين، لأنه آخر الأديان وأكثرها احتواء لكل ما قالته الأديان السابقة.

لكن الملك الذي يقف على رأس السلطة. لم تفصح الأسطورة عن دينه. وكذلك العبد. ووجود ملك على رأس كل الأديان. إنما هو سلطة دينية ودنيوية مالكة ومسيطرة، ولها حضور شامل على كل الأديان. إنها سلطة منبثقة من هذا الجمع الديني ـ التاريخي، ولذلك يدخل الدين عنصراً أساسياً في فكر الأسطورة.

أما الخلل الذي يحدث في النظام الملكي، ويمسخ في ضوئه الملك، يشمل الأديان كذلك، وهذا يعني ارتباط الأديان بمعطيات النظام بل ويشملهم المسخ الكامل ـ أسماك ـ بمعنى أنهم أدنى مرتبة من الملك نفسه وأنهم متساوون في السراء والضراء.

ما يعطيه الفكر الديني لمملكة الجزائر السود، إنها مملكة نموذجية، متكاملة وملكها ملك متكامل ونموذجي ولذلك تصلح لأن تكون موضوعاً لأسطورة.

الجنس:

تبني الليالي حكاياتها على هذا الخلل البشري عند الملكات. فشهرزاد ما أن تبدأ حكايتها مع شهريار الملك

القاتل والشرير، إلا وهي تستحضر كل الأفعال الشريرة التي تمارسها الملكات على مر التاريخ. موضحة عبر ذلك التلون الاجتماعي والفكري لعدد من المجتمعات البشرية وغير البشرية. المحور الأساس هنا هو الجنس. البحث عن الخلل في النظام الملكي، ثم الدخول فيه لتغييره. الجنس هو المدخل الأنثروبولوجي للتشكيل الاجتماعي. هو الفاعل الأول، باعتباره وعاءً للموت. ووعاء للحياة، هو المدخل والمخرج، هو الأداة ذات النصلين، والصراع بين الأنوثة والذكورة. يتلبس هنا فعلاً دائماً. إنه التشكيل الأزلي الذي ما زال يشكل خروجاً ودخولاً إلى المألوف الإنساني. الجنس المتآلف، المتوحد ليس هو موضوع الأسطورة. موضوعها الأساس، هو الجنس المغاير ـ أبيض ـ أسود. أنثى تبحث عن عبد، ملكة تريد بسط سيطرتها على النظام باعتبارها متوازنة مع الملك، فلا تجد حضورها من خلال ملك، بل تريد أن تجده من خلال نفسها، والبحث عن نقيض الملك يتم من خلال نقيض للونه أو مكانه.

هذه الديمومة الأزلية. جعلت الجنس هنا، هو المعطى الأساس للفكر، وسيبقى أحد المعطيات الكبار، ما زال هناك ملكة لم تجد لها كياناً عضوياً من داخل ـ الرحم ـ أي من خلال فعلها هي وليس فعل رجل آخر من نفس مكانتها. والميل إلى اللون الأسود، يبقى هو الأساس في

هذا اللون من الفكر، هو النقيض، هو الثنائي لمعادلة ثنائية أخذت من الفكر ومن الطبيعة كل جوهره. فالملكة والعبد، هما الثنائية المتوازنة مع الليل والنهار الجزر والبحر، السواد والبياض، الخير والشر.. هذه المعادلة الجنسية هي التي تعيد الأمور إلى نصابها.. لكن السيطرة لا تتم لهذا النوع من الثنائية. فعامل البشر هو الفاعل فيها، وهو المغير، وهنا ينهض ما بين البشر، وعلى نفس الدرجة من الحكم، لينقذ الملكة المختلة، ويعيد الأمر إلى نصابه، ويقضي على الجنس الشاذ، لكن الفكر الأسطوري، يبقى مع ذلك يلاحق هذا الجنس الشاذ، ويعيد تشكيله في صور جديدة، وفي مجتمعات جديدة.. النهاية غير المحسومة والوضع الذي ما زال قائماً في النفس، ومحوره الجنس، هو الغطاء الفكري لأسطورة الجنس الشاذ الحي والمتجدد، حتى ولو تغير شكل النظام، وتبدلت أطره الاجتماعية والدينية والفلسفية. ولعل العصر الحديث، ما زال يعارض ـ خاصة في المجتمع الرأسمالية القائمة على الملكية الخاصة ـ الزواج بين لونين مختلفين.

* * *

في دراسة أخرى عن الدرامية في الليالي أوضحت العناصر التي تتركب منها هذه الدرامية. ولما كانت أسطورتنا هذه تمتلك من العناصر تلك ما يجعلها نموذجاً

متكاملاً. إلا أنني أبعدت هذه الدراسة عن هذا البحث خشية أن تحمل الأسطورة المختارة هنا كامِل أبعاد الدرامية تلك وهو ما لم يحدث بالفعل. آمل أن تكون الدراسة هذه وافية إلى الحد الذي حددته لنا موضوعاته الفكرية. كما آمل أن تكون موضوعة الدرامية أشمل من معطيات أسطورتنا هذه.

جدلية الحياة والموت

حكاية «العنز والعجوز»

المقدمة: إن دراسة الحكاية الشعبية العراقية في ضوء المناهج النقدمية الحديثة، تكتسب أهمية تتطلب من المعنيين والاختصاصيين الإسراع في دراسة هذه الحكايات وغربلتها، وصولاً إلى ثيمات أو موتيفات عراقية ـ عالمية، يمكن في ضوئها أن ندلل على عمق وأصالة موروثنا الشعبي[1].

- 1 -

نعتقد جازمين أن دراسة الحكاية الشعبية عندنا تفصح عن مستوى آخر للأبعاد الفلسفية التي عاشتها الحياة العربية يومذاك. ونعني بالأبعاد الفلسفية أن المجتمع العربي عاش بين فعلين كبيرين: هما الموت والحياة: فلا تدمير كامل للمؤسسات القديمة ولا صيانة كاملة لها بل فاعلية جدلية، استمرار القديم في الجديد، واحتواء الجديد على

* نشرت هذه الدراسة في مجلة التراث الشعبي عدد 7 و8، السنة الخامسة عشرة - 1984.

(1) يمكن مراجعة كتاب الأستاذ كاظم سعد الدين ـ الحكاية الشعبية.. فهو المحاولة الجادة في هذا الميدان ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

قديم قابل للنمو. لذلك لم تنشأ لدينا صراعات طبقية كبيرة بحيث نخلق دراما كالدراما اليونانية، ولم تكن مجتمعاتنا بلا صراع بحيث لم يجد الأدب تعبيراً له. في ضوء ذلك كثر الشعر كحاجة فردية ـ اجتماعية تنبىء عن المفاخر وتمعن في المثالب. تحاكي الحياة وتفصح عن الموت.. وآداب النثر بشكل عام كانت إحدى العوامل الثقافية التي مهدت لأحكام القانون والطبيعة والسنة أن تجد لها مجالات وحلولاً لمشكلات المجتمع. وعموماً فليس المجتمع العربي القديم والجديد بقادر على إلغاء إو محو كامل الحياة المرفوضة والإتيان بجديد كامل، بل العيش بين فكرتي الموت المؤقت ـ نصف موت ـ والصيانة المؤقتة ـ نصف حياة.. بغية إمكانية الاستمرار التطوري للفاعلية البشرية والاجتماعية.

في ضوء ذلك حاكت الحكاية الشعبية هذا المنطلق، بل وتأسست في ضوئه[2] وبنت بيتها عليه. وحكايتنا هنا هي «حكاية العنز والعجوز»[3] التي استأثرت بنصيب كبير في الرأي الأوروبي وعُدَّت إحدى النماذج المهمة التي تعكس ميثولوجيا الشعب العراقي.

---

(2) هذا حاولت استخلاصه من التحليل السابق.

(3) أخذت نص الحكاية من كتاب الاستاذ كاظم سعد الدين.

منهج الدراسة

يقوم منهجنا في تحليل هذه الحكاية على الخطوات التالية:

1 ـ **توزيع بيت الحكاية إلى:**

أ ـ المفتتح

ب ـ جسد الحكاية

حـ ـ خاتمتها

2 ـ **سطح الحكاية:** ونعالج فيه الرحلتين: رحلتا الذهاب والإياب

3 ـ **فنية الحكاية:** أي بنيتها الداخلية.

4 ـ **موقع الحكاية** في فن الحكاية العربية.

ـ ٣ ـ

ـ حكاية العنز والعجوز* ـ

المفتتح:

هناك ما هناك: غير ذيج العجوز (تلك العجوز). عدها عنز (عندها عنز). جانت «كانت» تعيش بكوخ طين وبنص الحوش آكو بير (يوجد بئر). فد يوم گامت الدنيا تمطر. ومن كثر المطر خر السكف (وقع السقف). گامت العجوز للعنز وگالت له:

(*) الكلمات الواردة ضمن هلالين هي معاني الكلمات العامية التي ترد قبلها في الحكاية، وقد قمنا بذلك تسهيلاً للفهم، لأن الكتابة بالعامية العراقية.

الـجسد:

ـ يا عنز راح نتبلل تعال ننزل بالبير

ـ جاوبها العنز ما أنزل

ـ گالت له العجوز: ما تنزل؟ گالت له: اروح أصيح الگصاب (أنادي الجزار) حتى يذبحك؟

ـ گال له: روحي.

ـ راحت للگصاب (القصّاب) وگالت (وقالت) له: امشي وياي (معي) اذبح عنزي. ما يريد ينزل بالبير.

ـ الگصاب گال لها: ما اجي بها المطر روحي (لن آتي ما دام هناك مطر).

ـ گالت له اروح «اذهب» اجيب الحداد يعمي سجاجينك (سكاكينك)

ـ گال لها: روحي

ـ راحت للحداد گالت له: تعال اعمي سچاچين الگصاب ـ الگصاب ما يريد يذبح عنزي. وعنزي ما ينزل بالبير

ـ گال لها: روحي ما اجي بهالمطر

ـ گالت له: ترى اروح للشط يطفي نارك

ـ گال لها: روحي

ـ راحت للنهر وگالت له: ياشط تعال اطفي نار

الحداد، الحداد ما يريد يعمي سچاچين الگصاب

الگصاب ما يريد يذبح عنزي

وعنزي ما يريد ينزل بالبير

ـ گال لها الشط: روحي ما اجي بها المطر

ـ گالت له: ترى اروح للبعير حتى يشربك

ـ گال لها: روحي.

ـ راحت للبعير وگالت له:

ـ يا بعير: تعال اشرب الشط

الشط ما يريد يطفي نار الحداد

والحداد ما يريد يعمي سچاچين الگصاب

والگصاب ما يريد يذبح عنزي

ـ گال لها البعير: روحي ما اجي بهالمطر

ـ گالت له: ترى اروح اجيب لك الحبل يخنگك (يخنقك)

ـ گال لها: روحي

ـ راحت للحبل وگالت له:

يا حبل يا حبل تعال اخنگ البعير

البعير ما يريد يشرب الشط

والشط ما يريد يطفي نار الحداد

والحداد ما يريد يعمي سچاچين الگصاب
والگصاب ما يريد يذبح عنزي
وعنزي ما يريد ينزل بالبير
ـ گال لها الحبل: روحي ما اجي بهالمطر.
ـ گالت له: اروح اجيب لك الفار يگرضك؟ (يقرضك)
ـ گال لها: روحي
ـ وراحت على الفار وگلت له:
يا فار يا فار تعال اگرض الحبل
والحبل ما يريد يخنك البعير[4]
والبعير ما يريد يشرب: الشط والشط ما يريد يطفى نار الحداد والحداد ما يريد يعمي سچاچين الگصاب والگصاب ما يريد يذبح عنزي
وعنزي ما يريد ينزل بالبير
ـ گال لها الفار: روحي ما اجي بها المطر
ـ گالت له: وإذا جبت لك الهر يا كلك؟
ـ گال لها: روحي.

(4) في هذا الموقع لا يعيد الأستاذ كاظم تكملة الحكاية بل يكتفي ببداية كل سطر ويضع نقاطاً كتكملة للسياق.. وربما ترجمها هكذا.. وقد ارتأيت تكملة الحكاية بما يجعل فعل التكرار أثناء القراءة ثقلاً زمنياً يباشر تأثيره على السامع وعلى مجرى الحكاية نفسه.

ـ راحت على الهر وگالت له

ـ تعال يا هر اكل الفار

والفار ما يريد يگرض الحبل

والحبل ما يريد يخنك البعير

والبعير ما يريد يشرب الشط

والشط ما يريد يطفي نار الحداد

والحداد ما يريد يعمي سچاچين الگصاب

والگصاب ما يريد يذبح عنزي

وعنزي ما يريد ينزل بالبير

ـ گال لها الهر: وين الفار؟ دليني عليه!

الخاتمة: ـ من راد الهر يكمز (يقفز) على الفار گله

(الفار) لا. لا راح أروح اگرض الحبل.

ـ والحبل گال: لا. لا راح اروح اخنك البعير

ـ والبعير گال لا. لا راح اروح اشرب الشط

ـ والشط گال لا. لا راح اروح اطفي نار الحداد

ـ والحداد گال لا. لا راح اروح اعمى سچاچين الگصاب

ـ والگصاب گال لا. لا راح اروح اذبح العنز

ـ والعنز گال لا. لا.......

ـ ونزل بالبير ونزلت العجوز وراه»

- 3 -

سطح الحكاية

تنقسم الحكاية من الخارج إلى قسمين رئيسين هما: الذهاب والإياب.

في الذهاب يكون مبدأ الرفض هو السائد. حيث يرفض كل من العنز والگصاب والحداد والشط والجمل والحبل والفار ويعبر عنه بفعل «ما أجي» أي ارفض المجيء.

أما في الإياب فيكون مبدأ القبول هو السائد. حيث يسود فعل «راح أروح» أي سأذهب وتختصر الحكاية بطريقة النزول السريع إلى خاتمها كما لو كان فعل الإياب قد استثمر كل مسارات فعل الذهاب. وهذه ميزة أسلوبية مستعارة من الخبرة الحياتية. فطريق العودة أسرع دائماً.

وعلى السطح تبرز أفعال المضارع. فالحكاية لا تحيا إلا في الحاضر وقد أحاط بها الماضي. حيث ابتدأت «هناك ما هناك.. وحيث انتهت: نزل العنز ونزلت وراءه العجوز. أما جسد الحكاية فكله في المضارع. ويعني هذا أن الزمنية في الحكاية الناجحة نافذة مشرعة على الحياة. فأفعال « ـ ننزل ـ أصبح ـ يعمي ـ يذبح ـ يطفىء ـ يشرب ـ يقرض ـ يأكل، أفعال دالة على الإمحاء والإلغاء. وهي تعبر عن وضع ينم عن القوة، لكن القوة، ما كانت

لتجد من يستخدمها، وعندما تصل الحكاية إلى الهر الذي يركض وراء الفأر ـ عداوة غريزية ـ تتحول الأفعال من المضارع المضمر القوة إلى المضارع المشفع بفعل «الأنا» فتجد في القسم الثاني من الحكاية أفعالاً مثل «أقرض ـ أخنق ـ أشرب ـ أطفىء ـ أعمي ـ أذبح» وكلها أفعال دالة على الإمحاء والإلغاء لكنها لم تجد طريقها إلى التنفيذ بحكم أن مبدأ «الخوف» هو الذي يبطل عمل هذه الأفعال. إذ لا بد للحكاية من نهاية غير ما تتطلبه سياقات الأفعال. إضافة إلى ذلك، أن أفعال المضارع في القسم الأول كانت تأتي بطلب من العجوز وليس نتيجة حاجة ماسة لدى الحداد أو الشط أو الجمل.. لذلك لا تنفذ، في حين تأتي الأفعال المضارعة في القسم الثاني نتيجة رغبة مشفعة بالخوف، وهي رغبة مجسدة للغريزة كما في الهر والفأر والجمل والحبل ـ والشط ـ أو نتيجة تفاعل مضاد ـ الماء يطفىء النار، والحداد لا يصنع السكاكين بدون النار، والقصاب لا يستطيع الذبح بدون السكين، وهكذا.. فالفعل في القسم الثاني يميل إلى الحسم.

ومن مميزات سطح الحكاية، أن كل أفعالها تحيا في الطبيعة، وأن هذه الطبيعة تتحكم بأفعال الناس والحيوان: فمن الطبيعة هناك: المطر والبئر والشط. ومن الإنسان هناك العجوز والقصاب والحداد، ومن الحيوان هناك العنز والبعير

والفأر والقط.. ومن الجماد هناك الحبل. وتدلك مثل هذه العلاقات المتواشجة على أن الحكاية شاملة وأنها تستنطق الجميع لهدفها. ومثل هذا شائع في الآداب العربية وغير العربية.

وتؤكد ثنائية **الذهاب والإياب** ثنائيات أخرى: لعل الثنائية الأساس: المطر والبئر، هي التي تغلف جسد الحكاية، وهي التي تولد الأفعال والحالات. ويدلل مكانهما المطر (السماء) والبئر (أعماق الأرض) على أن الحكاية كونية ومن النوع الذي لا يحيا إلا في الأعماق ـ وتؤكد كذلك اتصال هذه الثنائية بالريف الزراعي أكثر من أي موقع آخر، فالمياه الآتية من السماء والمياه الآتية من الأرض، هما محورا الحياة الريفية. إلا أن المياه (المطر) تصبح مصدر الخطر هنا في حين يصبح البئر مصدراً للأمان. وسنعود للبعد الواقعي والرمزي لهذين الموقعين.

ومع هذه الثنائية نجد ثنائيات: العنز والعجوز ـ القصاب والحداد ـ الشط والبعير ـ الحبل والفأر ـ الهر والفأر.. ثم تعود بنا الحكاية معكوسة: الفأر والحبل ـ البعير والشط ـ الشط والحداد ـ الحداد والقصاب ـ القصاب والعنز ـ العنز والعجوز... وخلال تناوب الثنائيات وتداخلها يتألف جسد الحكاية وكأن الذهاب غير الإياب وكأن البئر مكاناً يحتوي كل الأفعال، بل ويعيد الطبيعة وعلاقاتها

بالناس والحيوان إلى وضعها الطبيعي المؤتلف.

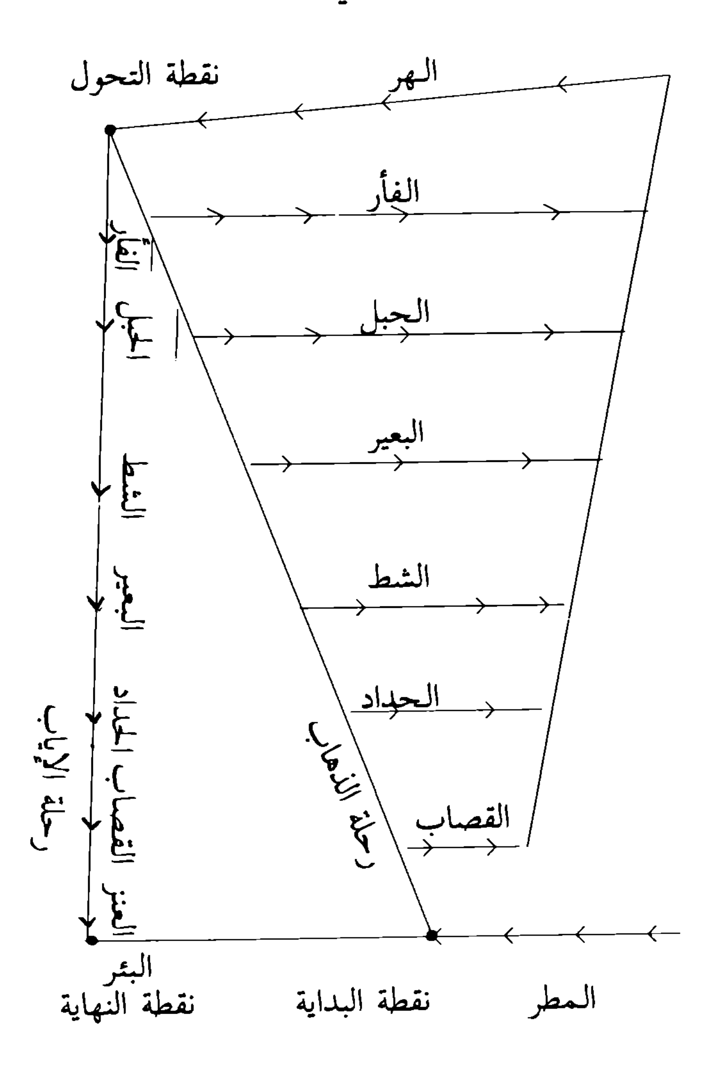
- 4 -

الفنية أوالبنية الداخلية

يستطيع القارىء أن يتلمس مستويين ظاهرين لفعل القص في هذه الحكاية.

المستوى الأول: هو المستوى الأفقي، ويمثل خط السرد المنبسط أمامنا والمبتدىء من طلب العجوز من عنزها النزول ـ بعد سقوط المطر ـ إلى البئر ثم رفضه لطلبها مما تطلب الموقف الاستنجاد بالقصاب فالحداد فالشط... إلخ وصولاً إلى الهر الذي يوافق على الانتقام من الفأر الرافض. وبموافقة الهر والتي نسميها بـ «نقطة التحول» في مسار القص تبدأ رحلة الإياب ولكن بطريقة مختلفة عن رحلة السرد المنبسط، بل رحلة أفقية أخرى ولكنها باتجاه البئر أي تميل إلى الحسم.

المستوى الأفقي للحكاية



ملاحظات

(1) يمثل السهم (←) اتجاه الرحلة.

(2) تمثل النقطة (.) نقاط الأساس ـ التحولات

(3) يلاحظ أن اتجاه السهم على محور الهر إلى الأسفل مخالفاً اتجاه الأسهم على بقية الشخوص، ويعني هذا الاتجاه بدء مرحلة الحسم وأن الهر وحده من عاكس مسار الشخوص الرافضين.

خلال رحلة الذهاب تقاطع خط السرد الأفقي عدة خطوط عمودية هي الشخصيات التي تطلب العجوز منهم مساعدتها، ونلاحظ التزايد المستمر في الرفض وتراكمه بحيث نجد الطلب متراكماً كلما مرت بشخصية وحتى تصل الهر نقطة التحول، لا نجد الشخصيات تقاطع خط السرد العائد، بل تسهم في سرعته وصولاً إلى الحسم، وخلال هذه العودة يتناقص الفعل السلبي المتراكم ليصبح فعلاً إيجابياً واحداً. وتحقق الحكاية في هذه البنية الجدلية وحدتها الفنية ـ البنائية ـ المتماسكة ويمكن وضع المخطط المبسط التالي لمسار المستوى الأول برحلتيه الذهاب والإياب.

أما المستوى الثاني لفعل القص هو المستوى العمودي ويمثل القيم الفكرية، ويكون بهيئة أعمدة نازلة ومنبثقة ومخترقة خط السرد المنبسط ـ أي المستوى

الأول ـ وتمثل هذه الأعمدة نقاط تحول متصاعدة المعنى، وتشمل في أبعادها محتوى الحكاية والمحتوى الاجتماعي العام لمجتمع الحكاية، والمحتوى الفكري التأويلي المستقبلي ـ استمرارية الحكاية ـ وشيوعها.

وستبقى قيم هذا المستوى منفتحة على المجتهدين والمفسرين الجدد فما أحدده من قيم خاصة بها، هو مدى استيعابي لها. وبالضرورة سيكون هناك عدد آخر ـ وقد كان قبل ذلك ـ من المستوعبين لها، إلا أن الضرورة تملي علي أن أقف عند هذه القيم كما لو كانت القيم الأكثر استيعاباً لطروحات الحكاية وأبعادها. وإلا فالمستوى الثاني من فعل القص لا يحقق وجوده كفن من فنون الحكاية ما لم يكن قد تمثل كامل أبعادها وقيمها.

ويوضح التخطيط التالي أبعاد هذا المستوى حسب اجتهادها.

المستوى العمودي للحكاية

لعمود الأول	العمود الثاني	العمود الثالث
استمرار ـ حدوث خلل	الرحلة ـ نصف موت	الرحلة ـ نصف حياة ـ استمرار
القرية.. الملكية ↓	تمهيد قبل ظهور المنقذ القصاب ـ الحداد ـ الشط	محاولة قتل القوى المعوقة عدم الرفض ↓
عمل ـ زراعة ـ مياه ـ حيوانات ↓	البعير ـ الحبل ـ الفأر ↓	موافقة كل من الفأر ـ الحبل ـ البعير ـ الشط ـ الحداد ـ
ظهور قوى مدمرة ومضادة للقرية وأحيائها ـ «المطر» ↓	ظهور المنقذ ـ الهر ـ وهو من الأحياء الأليفة للإنسان ↓	القصاب ـ بالقيام بأعمالهم (خوف من التدمير) ↓
شلل ما يصيب ـ القرية (تدمير مؤقت) ↓	الهجرة إلى موقع الحدث هجوم الهر على الفأر ↓	انتصار العجوز (نزول العنز إلى البئر). ↓
نصف موت ـ نصف حياة ←	تغير في مسار الصراع ـ نقطة تحول ـ ←	حياة كاملة ـ استمرار ←

أبعاد المستوى الثاني

العمود الأول:

تفصح الحكاية عن مجتمع قروي كان يحيا قبل نزول المطر المدمر حياة طبيعية، تحكمها الأعراف والتقاليد والعادات. وهو مكتف ذاتياً حيث عمل الفلاحة والقصابة والحدادة. إلا أن هذه الطبيعية السكونية لا بد لها من فعل فاعل ينبثق منها ليمتحن وجودها. فكان المطر كفعل قدري ـ طبيعي ـ آتياً من السماء ـ كالقدر في الدراما اليونانية ـ وقد اختص فعله على العجوز ـ بطل مجرب وشعبي ـ فكان مطراً شديدا ـ عاصفاً ومدراراً. هدم سقف الدار، وهدد الحياة فيها بالموت. (والمطر من جنس الحياة القروية إن لم يكن مكملاً لها) وغالباً ما تقرن العجائز عندنا المطر الشديد بالشر وقيام الساعة. ولذلك شمل المطر رحلتي الذهاب والإياب. فالفعل مستمر ولم ينته حتى بعد أن نزلت العجوز وعنزها البئر. لذلك كان الفاعل ـ المطر ـ «**فعل إرادي مؤتلف**» أي فعل منبثق من المناخ العام للقرية. مألوف لساكينها، ومؤتلف مع حياتهم. فهو ليس فعلاً غريباً، ولا شراً جديداً. لأنه شمل كل أحياء الحكاية. بقدرته المأساوية. وبدا لنا أن كل الذين وقع عليهم هذا الفعل بدوا عاجزين **عجزاً بشرياً** أمامه. فهو فعل إلهي آتي من أعماق المجهول: ينذر القرية وحياتها بالدمار.

ظهر الشلل المؤقت على العجوز عندما رفض عنزها النزول وإياها البئر. فكان «الرفض» أولى سمات التمرد على العجوز ـ والعجوز ـ في أدبنا الشعبي تمثل الحكمة والحيلة والخبرة، فهي بطل مجرب، أشبه ما يكون ببطل الدراما الإغريقية ـ إذ أن العجوز عندما تغير الأمصار والملوك، وتفعل ما تشاء لما تمتلكه من خبرة ودراية. كما في ألف ليلة وليلة.. وعجوز حكايتنا من هذا النوع. البطل الشعبي المأساوي الذي تختاره الأقدار للامتحان. ولذلك بدت الشخصيات الأخرى القصاب والحداد... إلخ.. شخصيات ثانوية، تؤدي وظائف ثانوية في تركيبة المجتمع القروي، فليس منهم من اختارته الأقدار كي تمتحن من خلاله حياة القرية وتركيبتها.

وكان تحسس العجوز صائباً، عندما عرفت أن التدمير سيلحق بكل القرية، لذلك ذهبت إليهم واحداً بعد الآخر تستحثهم على القيام بعمل ما. فلو كان التدمير مقتصراً عليها لنزلت البئر وحدها.

في ضوء ذلك بدأت الرحلة، معتمدة عناصرها على:

أ ـ المطر:

هو الفعل المجهول، الآتي عبر الزمن، وهو اللغة المبهمة التي لم تتحدث عنها الحكاية بما يكفي، بل ربطته بما هو قدري مهلك. وبما هو كائن في الأعالي.. ويظهر

في الحكاية كما لو كان غطاء سماوياً سميكاً لا مجال لإلغائه أو الخلاص منه. وبمثل هذه الكيفية، تحول المطر إلى رمز مدمر، وحمل خصائص كل الأفعال الشريرة.

ب ـ البئر:

مكانياً يوازي ويقابل المطر، وعملياً فهو المكان الأمان الذي تسعى إليه الحكاية كخلاص من الفعل المدمر. وكما يُبنى البيت بسقف يحمي مساحته الداخلية، يحفر في البيت نفسه بئراً بمثابة الدلالة الواقعية بالقبر والمنفذ إلى المياه، والملجأ، وهو الماضي والذكرى. وقد ارتبط بالقرى والأرياف بما يشبه الشيء الخاص بالذات. وإنسان الريف يسعى طوال حياته ويتعب لتكوين بئره الخاص، يجاور به الآخرين ويختلف بما احتواه به عن الآخرين[5]. هوذا إنسان القرية ما يفتأ يحفر في كل يوم ألف حفرة صغيرة، حتى نراه في آخر حياته قد كوم التراب الذي حفره على رأسه. هل هو الخلد، الذي أشار إليه شكسبير وماركس؟ أم أنه إنساننا الشعبي الذي نراه في كل حين وكأننا لا نراه؟ هو هذا وذاك، هو نحن وأنت. ولنا في كل مرحلة من الحياة

---

(5) الرواية والمكان.. دراسة نشرتها في مجلة آفاق عربية ع: 8. نيسان عام 1980 السنة الخامسة.

وهي القسم الثاني من دراستي عن «الرواية والمكان» وقد ظهر قسمها الأول في الموسوعة الصغيرة عام 1980 برقم «57».

فوهة نطل من خلالها على الزمن لنضع حرفاً على تارخ عام»[6].

لا يرد البئر كطرف من أطراف الحكاية، بل يرد بمثابة المحور الذي تشد إليه مفاصل الحكاية. وكان موقعه الموقع الذي مارس التدمير فعله ـ في «البيت». ويبقى البئر محافظاً على حضوره المحوري في كل جزء من أجزاء رحلتي الذهاب والإياب. بل ويصبح في رحلة الإياب **مركزاً لسيرورة الفعل** بعدما كان في رحلة الذهاب **مشروعاً للسيرورة**. وانتقال الفعل الحكائي من المشروعية إلى المركزية يعني أن الحكاية تحقق هدفها من خلال الحفاظ على **وحدة الانطباع** التي تكون اليوم إحدى عناصر القصة القصيرة الناجحة. انطباع ما بأن الحكاية ستنتهي لصالح العجوز.

ويمارس البئر تأثيره على طريقة السرد. ففي رحلة الإياب يكون السرد سريعاً ومختصراً للكثير من الكلام، حتى ان العجوز لا تتكلم البتة في هذه الرحلة. بينما يكون فعل المطر في رحلة الذهاب مشفعاً بسرد حكائي مكرر، وانه ـ أي المطر ـ أصبح عامل إعاقة لتنفيذ رغبة العجوز. في حين لا يصبح المطر في رحلة الإياب معيقاً لتنفيذ الفعل. ذلك

---

(6) م.ن.

لأن البئر قد مارس ثقله وحضوره من خلال التدمير والخوف الذي سيحيق بالجميع عندما لا ينفذون رغبات بعضهم البعض. البئر الأمان، البئر الملجأ يتجرد من خصوصيته في بيت العجوز ليصبح بئراً أماناً لكل الشخصيات ومنقذاً لوجودهم. لذلك يتسارع الجميع في رحلة الإياب ويكثف القصص، بل وتختفي تلك الترددات النفسية التي شهدناها في رحلة الذهاب. هكذا يصبح البئر لأن نزول العنز والعجوز فيه، هو مواصلة لفعل الحياة وتغلباً على فعل الموت ـ التدمير ـ لكن الحكاية ستتكرر ثانية وثالثة ما دام هناك مطر، وهناك بئر، وسيكون الصراع مستمراً بين قوى مدمرة، وقوى صيانية. وسيبقى البشر والأحياء ذاهبين آيبين بين قطبي التدمير والصيانة.. أي أنهم يمارسون الفعل الجدلي للحياة.

جـ ـ عناصر الرحلة:

في رحلة الذهاب تمثل الشخصيات عناصرالرحلة. ففي البدء العجوز وعنزها الرافض، وفي الخطوة الثانية يضيف القصاب رفضاً للرفض الأول، فيصبح الرفض رفضان وهكذا يتراكم فعل الرفض إلى أن يصبح الرفض سبعاً فيأتي الهر ليكسر المعادلة ـ ونلاحظ هنا دلالة رقم (7) في الميثولوجيا والفلولكور، حيث يرتبط بخلق العالم وبأيام الأسبوع وبالحروف المتفائلة وفي الحس الديني المعاصر،

يرتبط بطبقات الأرض وطبقات السماء ـ وهو الأقرب إلى حكايتنا لأن فعلها محدد بما يأتي من السماء وبما يحتمي بالأرض.

إلا أن هذا الرفض المتراكم لم يفت من عضد العجوز وقد كلل سعيها بالنجاح عندما وجدت في الطباع الغريزية المتأصلة لدى الحيوان مساعداً لها. ويعني هذا أن تركيب رحلة الذهاب لم يقم على فعل الغرائز بينما تركيب رحلة الإياب يقوم على مثل هذا الفعل والذي يتأكد بالتدمير كما أسلفنا. لذلك لا يتراكم في رحلة الذهاب إلا أنصاف الأفعال، فالقصاب والحداد وسواهما لن يموتا إذا رفضا طلب العجوز، لكنهما سيموتان إن أتى عليهما فعل طبيعي مدمر. سنجد أن أفعال «الأكل للهر ـ القرض للفأر ـ الخنق للحبل ـ الموت للعنز ـ هي أفعال كائنة تحت سطح الحكاية المباشر. وهي الأفعال التي تتحكم بمسار القص في رحلة الإياب. وعموماً فعناصر الحكاية تحكي فعلها من خلال غريزتي الامتلاك للعجوز والطبيعة المتأصلة للهر. وما بينهما يتراوح ما بين الغريزة والامتلاك أو ما نسميه بالفعل الصياني للحياة» فالحكاية ليس غرضها الموت الشامل أو الحياة الشاملة.

أبعاد المستوى الثاني

نعود للرسم التخطيطي المبسط «الأعمدة»، ونحاول

تتبع مسار العجوز وهي تبدأ رحلتها. فنجد:

أ ـ إن الفاعل المؤثر والدافع الخارجي لخلق الحكاية، هو فاعل طبيعي ـ قدري ـ آتياً من السماء، وكتحقيق إلهي. وقد صورته الحكاية بـ «المطر» وكان مطراً شديداً وعاصفاً ومدمراً بحيث هدم سطح البيت وبلل مساحاته وكأنه يوم حشر. ـ غالباً ما تقرن الحكاية الشعبية عندنا: الشر بالمطر، فتجعل منه مؤشراً ودالاً على قيام الساعة ـ لذلك يصبح المطر ـ رغم المجتمع الزراعي ـ مطراً مهلكاً. والحكاية الناجمة تبتدىء بفعل لا مجال لإيقافه أو رده. ويبدو البشر وغير البشر عاجزين عنه. وفي حكايتنا هذه يبقى المطر دائمياً شاملاً رحلة الذهاب والإياب وحتى بعد أن نزلت العجوز وعنزها البئر وبذلك يحقق المطر **الفعل الإرادي للبنية الداخلية**. إذ لو كان مطراً عادياً ومتقطعاً، ولو لم يهدم سقف الدار وينذر الأرض والبشر والأحياء بالفناء لما كانت هناك حكاية، ولما كان لها بناء فني متماسك. فالفعل الإرادي للبنية الداخلية لا يتم تحقيقه إلا من خلال فاعل قوي مؤثر، يمتلك سمة إلهية، وله قدرة مأساوية هائلة، ويبدو كل الذين يقع عليهم الفعل عاجزين عجزاً بشرياً أمام القدر الإلهي الآتي من أعماق المجهول.

إلا أن هذا العجز لا يظهر بادىء ذي بدء إلا عند

العجوز ـ والعجوز ـ تمثل الخبرة الزمنية المُعاشة للبشر. وحضورها وتسيدها فن القص، هو حضور الشخصية المجربة، بينما لا يكون القصاب والحداد والعنز والجمل والشط والفأر متحسسين الخطر المدمر، لأن الحكاية لم تجعل لهم ملكية خاصة كملكية العجوز للعنز، بل جردتهم من هذا الحق وجعلت منهم مجرد **وظائف ثانوية للحكاية**. وبذلك مهدت الحكاية للعجز البشري والإنساني أن يستمر في الغياب إلى حين يهددون بما هو شبيه بخطر المطر: فالهر سيأكل الفأر، وبذلك يمحي الفأر، والفأر سيقرض الحبل وبذلك تنتفي الحاجة إليه، والحبل سيخنق البعير وبذلك يموت البعير والبعير سيشرب الشط، وبذلك يلغي الشط، والشط سيطفيء نار الحداد، وبذلك سيعطل الحداد، والحداد لن يستطيع بلا نار شحذ سكاكين القصاب، وبذلك سيعطل القصاب. والقصاب سيذبح العنز. وبذلك سيموت العنز وتنتفي الملكية من العجوز...

إن **فعل التدمير** سيكون شاملاً لو لم يتغلب الطبع على التطبع فيهجم القط على الفأر، وسيكون **فعل الصيانة** شاملاً كذلك لو لم يصبح مبدأ القبول شاملاً لكل شخصيات الحكاية.. ولذا فالحكاية بفعل الفاعل المؤثر ـ المطر ـ تتحرك بين فعلي الموت والحياة ـ **نصف موت ـ نصف حياة**.

العمود الثاني والثالث:

في العمود الثاني تتواصل الرحلة، أملاً في إيجاد حل لمشكلة القرية والعجوز، وطوال الرحلة التي تشمل القصاب والحداد والشط والبعير والحبل والفأر، ليس ثمة جديد فالمطر كائن مخيف، وليس منهم من يضحي بوقته. لكن الهر سيغلب غريزته العدائية للفأر، وسيكون المنقذ المنتظر لمشكلة القرية والعجوز. والهر في عرف القرية وعاداتها من الحيوانات الأكثر ألفة مع الناس، ومن خلاله سينمو فعل **التدمير المضاد**، الذي سيأكل الفأر، وبذلك يمحيه، والفأر سوف يقرض الحبل وبذلك تنتفي الحاجة منه. والحبل سيخنق البعير وبذلك يمحي البعير ويدمر، والبعير سيشرب الشط وبذلك يلغي وجود الشط، والشط سيطفىء نار الحداد فتتعطل أداته، والحداد سوف لن يشحذ سكاكين القصاب، وبذلك يتعطل عن العمل. والقصاب سوف يذبح العنز، وبذلك سيمحى العنز.. أن فعل الموت المضاد، هو **فعل صياني**.. وبوساطة هذا الفعل يتعطل فعل التدمير الآلي ـ المطر ـ عن ممارسة دوره كاملاً.. وبذلك تعود الحياة في القرية إلى وضعها السابق ولكن دون أن تحدث تغييراً جوهرياً في المسار الطبيعي للحياة. بل ما أحدثته من تغيرات كمنت في إعادة التوازن الطبيعي لجزئيات الحياة التي كادت تنفصل بفعل المطر. ونعني به **القانون الأخلاقي**

الذي يُسيّر حياة القرية وعلاقاتها. ونجد أنفسنا في العمود الثالث من الحكاية.. إن نزول العنز والعجوز إلى البئر ليس إلا الحفاظ على تركيبة الحياة العامة، واستمراراً أزلياً متواصلاً فيها.. وعندئذ سيكون ثمة مطر مدمر آخر، وثمة خطر ما سيحيق بالقرية وسكانها.. لكن ثمة دليل حكائي أخلاقي سيكون شاخصاً أمام كل بصيرة هو المبدأ الصياني الذي تخلقه **غريزة حب الحياة** للبشر وللحيوان، وباستطاعة هذا المبدأ أن يعيد الحياة إلى مجراها الطبيعي دون أن يبدلها كاملاً.. لذلك بقيت القرية وعجوزها وعنزها. هدفاً أخلاقياً ـ ثقافياً يطل علينا كلما داهمنا خطر خارجي.

جديد هذه الحكاية:

ترتبط هذه الحكاية بالحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة من خلال الهدف الأخلاقي والإصلاحي العام. وكما أثبتنا في تحليلنا لحكايات من الليالي أنها تحيا ضمن المسافة الكائنة بين التدمير ـ نصف الموت ـ والصيانة ـ نصف حياة ـ وجدنا أن حكايتنا هذه تمارس طقوسها ضمن المنحى الفكري العام. وبذلك تسهم في نقل جزء من الفلسفة العربية الإسلامية التي تؤمن في حدود الممارسة الاجتماعية على العقل كحد فاصل في وجودها. والعقلية التي نعنيها هنا، هي الموازنة والبحث عن الحلول ضمن المحيط لدرء الأخطار المجهولة..

وجديد هذه الحكاية، أنها تؤكِّد مبدأية فن القص العربي القديم. فالتكرار فيها توكيدي وليس سرداً خارجياً، بل هو يكتسب فاعليته من خلال النحت المستمر في مخيلة السامع. وحكايتنا من النوع الذي يُحفَظْ ليُتداول، ويُسمع ليصنَع عبرة.

وجديد حكايتنا هذه أنها اعتمدت على مبدأ العدل الطبيعي فالعجوز التي عُصيَ أمرها لجأت لفك نزاعها مع العنز إلى المحيط الذي تعيش فيه. فما كان من المحيط المكثف العلاقات إلا أن أصبح متهماً أول الأمر ـ لا مُبالياً ـ ثم تحول إلى قاض يفرض العدل بالقوة والمنطق. وفكرة العدل الطبيعي هذه أتت ولا شك من القدرة الفكرية للإنسان كيما تصبح أجزاء محيطة كافية لحل منازعاته وهكذا تضمن الطبيعة الريفية والزراعية ليس مستلزمات العيش بل ومستلزمات القانون الذي يضمن الحقوق للجميع..

فهرس المحتويات

الفصل الأول

دراسات في البنية الفنية للحكاية

الفصل الثاني

دراسة في ثلاث حكايات شعبية

حكايتنا الشعبية، القديمة منها والحديثة جزء من حكايات العالم، وهي بالضرورة أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها العقل الإنساني عبر التاريخ وصيرها إلى أداة لفهم العالم. وسر بقائها وديمومتها ليس إلا جانباً من حاجتنا المستمرة لها، ولذلك فهي كغيرها تخضع لتفسيرات عديدة، وتصلح لها معظم المناهج النقدية، ويستطيع الدارس أن يطبق أيّ من المناهج شريطة أن لا ينسى نوعية الحاجات الإنسانية التي وظفت الحكاية الشعبية عندنا لها.

في محاولتنا هذه لدراسة البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، لا نحاول تطبيق أيّاً من المناهج المتداولة، بقدر ما نحاول استخلاص السمات الاجتماعية لحكايتنا في ضوء المنهجية الاجتماعية التي تجعل من الحكاية عاكسة وحاملة لمراحل تطور المجتمعات. فالحكاية مهما كان نوعها تصور المصير الجماعي للناس حتى ولو كان بطلها مفرداً ولغتها محلية ضيقة، وأهدافها فردية. إن الأدب القصصي الميثولوجي منه وغير الميثولوجي، هو ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية «فهي ليست ابنة الدين أو الطقوس التي يمارسها السحرة أو الكهان والعرافون، بل هي ثمرة من ثمرات العقل الإنساني العامل، فكانت حاملة للخبرة الإنسانية عبر التاريخ كما يشير إلى ذلك معظم الدارسين.

المساحة المختفية

حكايتنا الشعبية، القديمة منها والحديثة جزء من حكايات العالم، وهي بالضرورة أصبحت حاجة فكرية وثقافية استوعبها العقل الإنساني عبر التاريخ وصيرها إلى أداة لفهم العالم. وسر بقائها وديمومتها ليس إلا جانباً من حاجتنا المستمرة لها، ولذلك فهي كغيرها تخضع لتفسيرات عديدة، وتصلح لها معظم المناهج النقدية، ويستطيع الدارس أن يطبق أيّ من المناهج شريطة أن لا ينسى نوعية الحاجات الإنسانية التي وظفت الحكاية الشعبية عندنا لها.

في محاولتنا هذه لدراسة البناء الفني للحكاية الشعبية العراقية، لا نحاول تطبيق أيّاً من المناهج المتداولة، بقدر ما نحاول استخلاص السمات الاجتماعية لحكايتنا في ضوء المنهجية الاجتماعية التي تجعل من الحكاية عاكسة وحاملة لمراحل تطور المجتمعات. فالحكاية مهما كان نوعها تصور المصير الجماعي للناس حتى ولو كان بطلها مفرداً ولغتها محلية ضيقة، وأهدافها فردية. إن الأدب القصصي الميثولوجي منه وغير الميثولوجي، هو ثمرة المخيلة الجماعية الشعبية «فهي ليست ابنة الدين أو الطقوس التي يمارسها السحرة أو الكهان والعرافون، بل هي ثمرة من ثمرات العقل الإنساني العامل، فكانت حاملة للخبرة الإنسانية عبر التاريخ كما يشير إلى ذلك معظم الدارسين.

المركز الثقافي العربي
ص ب ٥١٥٨/١١٣ بيروت ـ لبنان
ص.ب 4006 ـ الدار البيضاء ـ المغرب